

Fernando Lemos
“Eu Sou a Fotografia”

Miguel Proença

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em História de Arte Contemporânea, realizada sob a
orientação científica da Professora Doutora Joana Cunha Leal.

Março 2010

Agradecimentos

Para a Professora Doutora Joana Cunha Leal, um agradecimento de quase impossível expressão, pela orientação sábia, iluminada e dedicada, que permitiu atravessar territórios pouco conhecidos e destes regressar, com mais aquela coisa essencial, para o resultado final: uma oportunidade Maravilhosa.

À Professora Doutora Margarida Acciaiuoli pela semente inicial e pela sugestão de orientação que permitiram percorrer e completar o percurso da melhor maneira.

Um agradecimento às instituições e às pessoas que me facultaram o acesso à obra de Lemos nomeadamente o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o Museu Coleção Berardo, através da Isabel Alves, e o Centro de Estudos do Surrealismo da Fundação Cupertino de Miranda de Vila Nova de Famalicão. Ao António Costa e ao Henrique Calvet pelas conversas.

À Raquel Delgado Martins pelas trocas de ideias e discussões clarificadoras e alimentadoras da escrita. À Patrícia e ao Bruno pela troca Surrealismo por Kitsch, por Urbanismo, e não só! Aos colegas pelo entusiasmo e colaboração que potenciam estas coisas.

À minha família, em especial a Maria o João e a Iza, que muito me apoiaram nesta fase da escrita.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1. Mimése	13
1.1. A câmara de Lemos	15
1.2. Ostranenie, Estruturalismo e Formalismo	17
1.3. Reforço da ordem perspéctica	32
1.4. Perturbação da ordem perspéctica	33
Capítulo 2. Objecto ou Significante Surreal	42
2.1. O Maravilhoso e o Fortuito	42
2.2. A Inquietante Estranheza	47
2.3 O Informe	49
2.4. Mutabilidade / Instabilidade dos significados	52
Capítulo 3. Acto Fotográfico Surreal	69
3.1. A paleta surreal de Lemos	72
3.2. Negação dos termos de referência: Imagem-negativo	75
3.3. Perturbação da representação: exposições múltiplas	78
Conclusão	87
Bibliografia	91
Índice Onomástico	101

Introdução

Eu sou a Fotografia [Lemos, 2009]¹

O presente trabalho propõe uma abordagem da obra fotográfica de Fernando Lemos ao estabelecer uma discussão que resulta do visionamento do trabalho deste fotógrafo no contexto das múltiplas interpretações que têm vindo a ser propostas, tanto sobre o próprio Fernando Lemos como sobre o movimento surrealista a que tem sido associado. Como diz Damisch:

A história exige ser rescrita por cada geração, porque cada geração procura uma coisa diferente na sua relação com o passado. [H. Damisch, 2006]²

Como é bem conhecido, a fotografia apropriou-se inicialmente das tradições da pintura, do desenho e da gravura, no sentido de uma reprodução da realidade que denotasse semelhanças com o reproduzido, apresentando-se quase como um “ready-made”. Esta apropriação veio, dir-se-ia, atrasar o encontro com a arte, encontro que nos parece hoje assumir parte essencial da História da Fotografia. Este encontro é fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho porque, cruzando o cerne da problemática dos debates sobre o Surrealismo, atinge como se sabe, com particular agudeza, a obra de Fernando Lemos. Clarificar a relação entre a fotografia e a arte exige abordar algumas questões teóricas, já que a estética surrealista parece acrescentar à fotografia uma capacidade de transformação da realidade, uma capacidade claramente herdada da estética Dada por via do trabalho de alguns artistas que transitaram para o Surrealismo, dos quais realçamos o papel de Man Ray e Max Ernst.

¹ Fernando Lemos, in Sérgio Gomes [2009] *Eu sou a Fotografia* entrevista a Fernando Lemos, Ípsilon 4 dezembro, 26-8.

² Consultar Joana Cunha Leal, 2006, *Entrevista com Hubert Damisch*, AAVV, 2007, 17.

Man Ray, através dos seus *Rayographs* cortou com as convenções da perspectiva e do pigmento. As suas imagens, assemelhando-se ao negativo fotográfico são também uma negação das regras estabelecidas da fotografia. Valorizou a fotografia ao apresentar o registo fotográfico de trabalho como obra final, sendo a matriz – pintura ou *collage* – por vezes, destruída, ou seja, substituída pela sua reprodução. Max Ernst considerava tanto o *collage* como a sua reprodução fotográfica – unificadora de elementos díspares – como peças distintas e autónomas, dando assim às suas fotografias o estatuto pleno de obra de arte. As fotomontagens de El Lissitzky, através do *collage* de negativos e fundos contendo capas de revistas e publicidade, vieram realçar a modernidade e a multiplicidade da fotografia, propriedades que encontramos nas publicações surrealistas³. Ao contrário dos Dadaístas, que davam importância à fragmentação plástica da obra, os surrealistas procuravam a integridade plástica da fotografia, assim conferindo credibilidade à imagem da realidade transformada⁴.

A fotografia, tal como o texto cursivo, pode ser vista como um automatismo psíquico que consegue funcionar fora do âmbito da razão e por isso fornece meios para a exteriorização de desejos. As questões de espaçamento e a estratégia de duplicação eram fundamentais para a criação surrealista, bem como a integridade física da imagem. Clara é, também, a ligação intrínseca que a fotografia tem com a realidade, sendo seu vestígio, o “isto-foi” de Barthes⁵. O fotográfico parece ser, assim, explorado para produzir um paradoxo, o da realidade constituída como signo ou presença transformada em ausência, em representação de, em espaçamento, em escrita. E é esta movimentação, central no pensamento surrealista, esta experiência da “realidade como representação” que constitui a noção do *Maravilhoso* ou da *Beleza Convulsiva*, conceitos centrais ao movimento⁶. Breton

³ Acerca da acção destes artistas no âmbito do Dada consultar Sarah Blythe & Edward Powers [2006] *Looking at Dada*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 57-62. Incluem-se neste excerto incluem fotogramas de Man Ray [1890-1976], *collages* de Max Ernst [1891-1976] e fotomontagens de El Lissitzky [1890-1941], datadas entre 1920-24.

⁴ Veja-se Rosalind Krauss [1981] “The Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, 19 [Winter], 23.

⁵ O *isto-foi* de Barthes recapitula a ligação da fotografia, da vida e da morte, estando a primeira no passado, a segunda no presente a caminho da terceira, no futuro. Sobre esta “dança” veja-se Margarida Medeiros “A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes” in, Margarida Medeiros, *org.*, [2008] *Comunicação e Linguagem: Fotografia(s)*, Relógio D’Água, Lisboa, 35.

⁶ Consulte-se Krauss [1981], 23-27.

caracterizou a Beleza Convulsiva através de três tipos de exemplo nomeadamente a mimése, a expiração do movimento e o “objet trouvé”⁷.

Numa tentativa de caracterização geral da estética surrealista, pode dizer-se que o conceito de Beleza Convulsiva se traduz na redução de uma experiência da realidade transformada em representação. Assim, a acção surreal é a natureza convulsionada ao ponto de poder ser lida como uma espécie de escrita, documentável pela fotografia. A experiência da natureza como signo, ou natureza como representação, é finalmente intrínseca à Fotografia. A Fotografia separa-se assim da pintura e do desenho. Numa genealogia da imagem, tem sido considerada estar mais próxima das impressões digitais ou da pegada de uma gaivota na praia do que das disciplinas tradicionais⁸. Para Krauss os desenhos e as pinturas são ícones enquanto as fotografias são índices. Como também demonstra esta autora, um aparelho teórico pelo qual se pode analisar este “género” – surrealista – de fotografia já foi desenvolvido: é o conceito de espaçamento de Derrida⁹. Na imagem, o espaço pode ser gerido pelo “cloisonné” da solarização e/ou por molduras encontradas para interromper ou deslocar segmentos de realidade. Também a fronteira, onde a câmara corta o elemento representado para fora da realidade-em-geral, pode ser pensada como outro exemplo de espaçamento. As próprias molduras externas à fotografia têm uma leitura de signo. Indicam que o que está dentro da moldura é apenas um fragmento da realidade.

Para além da significação da moldura ou enquadramento, há a considerar “o elo ligante” entre toda a fotografia da Nova Visão, desde as práticas do INKhUK passando pelas da Bauhaus até às de Montparnasse e de Nova Iorque: tendo a “invenção da câmara compensado esta nossa deficiência [de visão], «podemos» agora dizer que vemos o mundo com olhos diferentes” [Moholy-Nagy, 1947]¹⁰. No mesmo sentido, Fernando Lemos afirmará que a câmara funciona como elemento protésico, aumentando assim as capacidades do corpo humano¹¹. Também por esta razão, a câmara intromete-se entre o

⁷ [tl] objecto encontrado por acaso. André Breton [1924] *Manifeste du Surréalisme*, [np].

⁸ Consultar Krauss [1982] “Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View”, *Art Journal*, 42-4 [Winter 1982], 311-3.

⁹ Krauss [1981], 22.

¹⁰ Acerca desta frase ver Lázlo Moholy-Nagy [1947], 206-8 e Krauss [1981], 30-4.

¹¹ Na sua entrevista de 2009, Lemos refere algumas das possibilidades únicas da fotografia, nomeadamente a possibilidade em que permite “ver vários ângulos do mesmo objecto” e, ao contrário da pintura, constitui “a técnica da fusão”, 26, 28.

observador e o mundo, passando a formar a realidade de acordo com os seus termos que os surrealistas, em geral, souberam aproveitar no âmbito das suas actividades.

Ao analisar a vivência dos grupos surrealistas dos vários países, verifica-se que têm traços comuns: [a] a relação de vivência em grupo [mesmo discordando sobre a estética do próprio Surrealismo]¹²; [b] a variedade de artistas reunidos no grupo [poetas, pintores, gravuristas, outros]; [c] a diversidade de campos artísticos em que cada um deles intervinha [escrita, gravura, pintura, cenografia, fotografia, etc.]; [d] o desejo de fotografar os amigos e as pessoas do dia-a-dia; [e] o afastamento do sistema político e social do país; e, finalmente [e] a vontade de romperem com os cânones artísticos da época, de quererem “escandalizar”¹³.

Esta forma comum de viver a arte trouxe também consigo a vontade para distorcer, alterar, “rasgar” a imagem, como alternativa à representação da arte da época. Para isso os fotógrafos surrealistas usaram frequentemente os elementos de luz: ofuscação, manchas de luz ou escuridão. Utilizavam ainda objectos estranhos, objectos de ferro, de madeira, tessituras, objectos cortantes, como iremos ver na obra de Lemos. Mais “escandalosamente”, como em Bataille, o corpo pode passar a um organismo dado à “desfiguração”, ao “acéfalo”, ao “suplício” e à “animalidade”, no processo de perda de forma: veja-se o ambiente simultaneamente hostil e de curiosidade criado pela *Exposition Internationale du Surréalisme*, durante 1938, em Paris¹⁴.

Lemos teve contacto com as obras consideradas da vanguarda, contacto com o meio intelectual e artístico que fotografou, que mapeou, onde se localizam Neo-Realistas e Surrealistas, grupos que chegaram a unir esforços no final dos anos quarenta¹⁵. No início dos anos cinquenta, depois de ter realizado as suas fotografias, vai a Paris e conhece Man Ray em casa de Vieira da Silva¹⁶. Contará muito mais tarde, que ficaram amigos e até

¹² O grupo de Lisboa reunia-se em cafés [Brasileira, Hermínio, Mexicana] e tiveram uma dissidência. José-Augusto França [1974], 382, 389.

¹³ Acerca do modo de acção colectivo dos surrealistas em geral consultar AAVV [2009a] 23-61. Acerca do caso português leia-se Rui Mário Gonçalves [1980], 30, 47. Acerca da capacidade de escandalizar ver França [1973] *Vinte [e um] Anos Depois de Dez Dias de Janeiro de 1952*, 22-23.

¹⁴ Acerca desta exposição e das várias reacções consultar David Bate [2004], 241-2.

¹⁵ Emília Tavares [2009], *Batalha de Sombras*, 33-4.

¹⁶ Comunicação durante a conferência *Encontro com Artistas – Fernando Lemos*, FCSH da UNL, 2009.11.17.

programaram fazer um trabalho conjunto que todavia nunca viria a concretizar-se¹⁷. Note-se ainda que Lemos contactou e fotografou em Portugal [c. 1950] a poetisa surrealista Nora Mitrani [1921-61], primeira biógrafa e uma das modelos [c. 1947-49] de Hans Bellmer¹⁸.

Lemos recentemente confirmou a “redescoberta” do seu trabalho fotográfico depois do 25 de Abril se ficou a dever a Jorge Molder, redescoberta que culminou, em 1994, na exposição e catálogo *À Luz da Sombra*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa¹⁹.

Mais recentemente, por ocasião [Novembro, 2009] de uma exposição de fotografias “esquecidas” pelo autor, os meios universitários, os jornais, as televisões, a rádio e o mundo artístico redescobre Fernando Lemos, não por todas as outras artes que desenvolveu, mas pela fotografia. E ele afirma que deixou de fazer todas as suas outras actividades para ser fotógrafo “para conhecer as pessoas que o rodeavam, as coisas à sua volta”. Este objectivo terá sido de tal forma conseguido, que ao fim de três anos [1949-52] parou de fotografar²⁰.

A obra construída ao longo desses três anos constitui o objecto de estudo do presente trabalho, cuja razão e metodologia importa agora esclarecer. Como ponto de partida, estabelecemos o visionamento e a análise das imagens fotográficas de Fernando Lemos presentes nas colecções disponíveis nas instituições portuguesas: colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, a colecção Berardo, a colecção Cupertino Miranda e a Colecção da

¹⁷ *Ibid.* Nesta conferência Lemos falou dessa sua viagem a Paris, bem como do meio artístico e intelectual nacional. Lemos fazia parte destes grupos. Ver também Luís Henriques [2003], 91 n214, acerca do “período de fermentação” em 1947 do Grupo Surrealista de Lisboa, bem como alguns dos autores que nessa altura liam, entre os quais Kafka [*A Metamorfose*], Freud [*La Hystérie*], além dos *Manifestos do Surrealismo*. Da leitura completa desta última referência torna-se claro o bom espírito de grupo existente.

¹⁸ Para uma biografia da Poetisa consultar Penelope Rosemont [1998], 226. Sobre a sua visita a Portugal em Janeiro de 1950 ver <http://melusine.univ-paris3.fr/astu/Mitrani.htm>. Acerca da crueza/violência das imagens de Bellmer consultar Krauss et al. [1985], 87-93, 101, 104-5.

¹⁹ Veja-se catálogo *À Sombra da Luz* [1994] que inclui uma colectânea de textos da épocas de 1951-53 [Exposições na Casa Jalco e na Galeria de Março], 1982 [exposição *Re-Fotos* na Sociedade Nacional de Belas Artes], 1992 [Exposição “Fernando Lemos” integrante da Paris-Photo no Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, /Paris] e acerca da própria exposição de 1994. Os textos são da autoria de Jorge Molder, Fernando Azevedo, José-Augusto França, António Pedro, Régis Durand, João Pinharanda, Manuel Bandeira, Wolfgang Pfeiffer e do próprio Lemos. A exposição reuniu provas inicialmente produzidas pelo estúdio Mário Novais para a mostra de 1982 na SNBA e pelo impressor Yvon Le Marec, em Paris, para as mostras de 1992 e 1994.

²⁰ Continua a fotografar como registo pessoal de família e num projecto acerca da reabilitação de fotografias “rejeitadas”. Comunicação pessoal 2008.02.09.

Fundação PLMJ. Cerca de 150 imagens foram visionadas, reproduzidas para o formato 6 x 6 cm [tamanho do negativo ou prova de contacto através do qual o fotógrafo escolhe ou rejeita as imagens] e analisadas de acordo com o sistema proposto por Zakia [2007], sendo posteriormente sequenciadas de acordo com o grau e o tipo de dificuldades identificados²¹.

Partindo da sequência constituída importava de seguida estabelecer uma hipótese de trabalho e critérios que permitissem dividir as imagens em grupos. Foram considerados vários tipos de critérios, desde técnicos a estéticos, mas optou-se por estabelecer uma divisão de acordo com um critério do foro da semiótica, o ponto de entrada do significante, no nosso caso, surrealista. Seguimos portanto alguns dos pressupostos da análise de Rosalind Krauss que, revisitando as bases da linguística estrutural de Saussure, assume o signo como unidade composta de significado, o sentido convencional e reconhecível, e significante, a marca ou som do veículo concreto do signo²². Noutro ensaio, esta autora coloca a fotografia como pertencendo tanto à classe de signos designada por Charles Peirce ícone [signos que estabelecem o seu sentido através da sua relação da assemelhação com o objecto] quanto à classe designada por índice [signo com uma ligação física ao seu referente] ou, como escreve: “A fotografia é [...] um tipo de ícone, ou semelhança visual, que traz consigo uma relação indiciária com o seu objecto”²³. Foi justamente a exploração da relação entre significado e significante no contexto surrealista que permitiu elaborar a hipótese de trabalho desta dissertação. Sendo o Surrealismo na fotografia um significante – e tendo em conta as unidades do signo utilizadas – este deverá estar presente no objecto fotografado ou ser introduzido no acto fotográfico. A ausência de uma dimensão surreal numa prova fotográfica implica um significado convencional, ou o que Barthes designa como a não distinção “do seu referente [aquilo que representa] [...] [...] [A] Fotografia traz sempre consigo o seu referente, [...] estão sempre colados um ao outro”²⁴.

²¹ Consultar Richard Zakia [2007] *Perception and Imaging*, 3rd ed, Elsevier, 291-308, 315-361. Esta metodologia, relacionada com os princípios da percepção *Gestalt*, começa com uma associação livre de palavras/conceitos que a imagem levanta ao observador. De seguida é aplicável a matriz retórica de Jaques Durand [1970].

²² Krauss, [1981], 106. Nesta divisão é reconhecível uma base linguística proveniente de Saussure.

²³ Rosalind Krauss, [1977b], “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”. *October*, 4, 58-67. A autora recorre aqui a duas das nove categorias propostas por Peirce. 1977a, “Notes on the Index: Seventies Art in America.”, *October*, 3, 68-81. Para um debate contemporâneo sobre o estado do índice ler James Elkins, 2006, *Photography Theory*, Routledge.

²⁴ Roland Barthes, [1980] *A Câmara Clara [Nota sobre a fotografia]*, Edições 70, 13.

Da aplicação da nossa hipótese de trabalho, resultaram 3 grupos, a saber [1] sem significado surreal, [2] presença de um significante surreal, e [3] correspondente à operação fotográfica surreal [desta operação resulta o significante surreal]²⁵.

Devido a limitações de espaço, reduzimos o conjunto inicial a cerca de 60 imagens que considerámos representativas do todo. Após a divisão nos três grupos, foi necessário proceder à identificação das questões pertinentes que cada grupo de imagens levantava, para poder identificar e empregar a abordagem teórica que nos permitisse melhor formular uma resposta.

Lemos diz ter praticado uma fotografia “sensorial e quase primitiva” e que o seu trabalho não segue qualquer teoria fotográfica em particular²⁶. A diversidade de abordagens empregues pelo autor, permitem-nos todavia equacionar qual ou quais as abordagens teóricas que poderão fornecer respostas às nossas perguntas. Assim para cada um dos três grupos de imagens recorreremos a campos teóricos distintos já estabelecidos na época da produção das fotografias e que ainda fossem campos de investigação de interesse actual. Para cada conjunto uma questão, ou sintoma, principal foi colocado e uma abordagem teórica desenvolvida para poder ensaiar uma resposta. No texto, esta situação foi invertida e a teoria é apresentada primeiro para permitir ao leitor acompanhar a sua aplicação. No fim propomos uma conclusão acerca do todo, bem como questões ou áreas para estudo adicional.

As imagens produzidas por Lemos foram, intencionalmente, datadas de 1949-52 pelo próprio autor. Ou seja, Lemos considera todas as imagens como um conjunto produzido num tempo não diferenciado, tomado como um todo. Por outro lado, os títulos das peças mudam em função do momento da produção e assinatura das provas. Com este gesto, Lemos parece assumir uma mudança de significado – para si – das fotografias, ao longo do tempo e simultaneamente liberta as imagens dos seus rótulos criando, precisamente, novos rótulos: a proposta de uma experiência de visualidade impura, para quem queira embarcar

²⁵ David Bate em *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent* [2004], elaborou um sistema, com base semiótica, para classificar a fotografia surrealista. Neste sistema apresenta três categorias, nomeadamente Mimése, Proto-fotográfico e Enigmático. O sistema empregue no actual trabalho, ao contrário de Bate, não pretendeu classificar toda a produção fotográfica surrealista, e nesse sentido é simplificado. *Ibid*, 22, 23-30, acerca deste sistema de classificação.

²⁶ Comunicação pessoal 2008.02.09. e Entrevista Ípsilon 2009.

na aventura. Aceitando a ideia de tal via, as imagens são citadas como “*Prova*”, seguida de um número, de forma a poder ligar a imagem ao texto. A escolha da designação *Prova* prende-se com o facto de ser objecto material em fotografia. Para diferir a leitura das imagens aos seus vários títulos estes são apresentado em pé de página.

Resultante desta metodologia a abordagem que propomos segue uma via específica, dando mais atenção à análise formal do que à explicitação de conteúdos contextuais empregues noutros trabalhos que serão complementares do presente. O trabalho de José-Augusto França constitui uma referência histórica incontornável, por ter acompanhado a carreira de Lemos como historiador, amigo e companheiro das andanças surrealistas e ainda, por continuar activamente a documentar todo este processo²⁷. Para uma abordagem aos vários registos da produção artística de Fernando Lemos consulte-se a monografia de Margarida Acciaiuoli [2005], onde a autora colocou o desenho na base da procura, do “desígnio” de Lemos, onde a fotografia corresponde a uma fase inicial da obra que continua²⁸. Célia Ferreira [2000] abordou a produção fotográfica de Lemos recorrendo à ideia de Rosalind Krauss da fotografia como representação e ao conceito da montagem [de imagens] como processo activo da memória para construir a realidade [o “Atlas-Mnemosyne” de Aby Warburg]²⁹. Luís Henriques [2003] trata a montagem no Surrealismo através de três exemplos; um deles o *Menino Imperativo* de Vespeira, que foi fotografado por Lemos, merece especial atenção, e constitui outra referência abalizadora para o presente trabalho³⁰. Como enquadramento da fotografia em Portugal recorreremos à obra de António Sena³¹. Referimos também o trabalho de José Oliveira [2009] acerca de Ernesto de Sousa,

²⁷ Veja-se a bibliografia neste.

²⁸ Margarida Acciaiuoli [2005], *Fernando Lemos*, Ed. Caminho, Lisboa. Acerca da exposição de 1994 consultar da mesma autora [1994] “À Luz da Sombra”, *Colóquio Artes*, 102, 36-38.

²⁹ Célia Ferreira [2000], *Re-Fotos 1949-1952: História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos*, U. Lusíada, Lisboa, 125-128, 28-31.

³⁰ Luís Henriques [2003], *Exemplos de montagem no Surrealismo português*, U. Nova, Lisboa, 75-137.

³¹ António Sena [1998] *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*, Porto Editora, Porto. Esta obra, cronológica em organização reúne um valioso espólio de informação a nível nacional, incluindo as exposições de 1952. Este autor apresenta um *Posfácio crítico* acerca da investigação e divulgação fotográficas, onde aborda a exposição *À Sombra da Luz* [1994] no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, como tendo sido muito aguardada mas com margem de melhoria como acto e registo histórico. 358-9.

por também conter informação acerca de Lemos e da sua participação na revista *Plano Focal* em 1953³².

Embora o objecto de estudo definido neste trabalho seja a produção fotográfica de Fernando Lemos entre 1949-52 e de nesse período este trabalho constituir um caso absolutamente singular na produção nacional³³, torna-se relevante tecer algumas considerações, necessariamente breves, acerca do período em questão, muito em particular acerca das actividades surrealistas.

Importa reter, por exemplo, que as primeiras e tímidas manifestações surrealistas plásticas em Portugal datam de 1936, altura em que António Pedro [1909-1966] exhibe pela primeira vez, na Exposição de Artistas Independentes, dois quadros de clara inspiração onírica³⁴. Os efeitos do ambiente cultural Salazarista faziam-se sentir em finais dos anos 30, quando dominava a estética salonista nas artes em geral, e o pictorialismo – legitimado pelo regime – na fotografia em particular³⁵, onde o desfasamento temporal em relação ao resto da Europa era ainda maior do que nos outros registos. Após uma frustada – pela censura – tentativa de participação na Exposição Geral de 1948, é em Fevereiro de 1949 que se realiza a I Exposição Surrealista, no atelier desactivado de António Pedro e de António Dacosta [1914-1990], em Lisboa. No registo fotográfico, ao que tudo indica, Fernando Lemos é o primeiro a produzir um trabalho consistente, exposto em público. Expõe num armazém de móveis em pleno Chiado, a partir do dia 5 de Janeiro de 1952.

³² Consultar José Oliveira [2009], *A Fotografia e o Fotográfico em Ernesto de Sousa*, U. Nova, Lisboa, 81-3. Lemos é apresentado logo no primeiro de quatro números da *Plano Focal*, com uma fotografia de página inteira e uma biografia onde este refere que “Nunca concorreu a salões fotográficos”, *Ibid* 82 n127. No último número da *Plano Focal* [Maio/Junho 1953], Ernesto de Sousa publica uma entrevista sua a Man Ray e imagens deste, bem como imagens de Lemos. Aponta uma ligação de “estilo” e de “preocupações estéticas” entre os dois.. *Apud* Oliveira [2009], 83.

³³ Veja-se António Sena, 1998, *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto Editora, Porto, 263, 293.

³⁴ António Pedro além de artista, foi editor e organizador de exposições. Embora exista evidência de outras manifestações surrealistas – poesia do próprio António Pedro já em 1930 – esta data pode ser considerada a de arranque do trabalho consequente de um artista plástico ligado ao movimento. Veja-se França, 1984, 195, 199-200. Acerca das actividades plásticas e literárias dos surrealistas consulte-se Maria de Jesus Ávila e Perfecto E. Cuadrado [2001] *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Museu do Chiado, Lisboa, 18-53, 65-75, 140-154 [fotografia/Lemos], 274-302 [poesia].

³⁵ Sugerimos Emília Tavares [2009] *Batalha de Sombras*, 32-42. No contexto da criação das imagens “reais” do país, esta autora refere-se ao “pendor naturalista/pictorialista profundamente imbricado na estética oficial.”, além de considerar a reacção dos artistas à política vigente *Ibid*, 33.

Nesta data a Casa Jalco abre ao público as primeiras exposições individuais de Fernando Azevedo [1923-2002], Marcelino Vespeira [1925-2001]³⁶ e Fernando Lemos [1926]. Destes só o último expõe fotografias: um conjunto de 55 obras ao todo³⁷, apresentadas em duas categorias, Composição [25] e Retrato [30], acompanhadas por óleos, guaches, desenhos e um manequim intervencionado, objecto recorrente na prática surrealista como veremos. A acompanhar a exposição foi publicado um catálogo com textos dos próprios artistas, de José-Augusto França e de António Pedro, apresentando este um Fernando Lemos que “lhe dá gosto aos olhos [...] age como quem ama devagar:

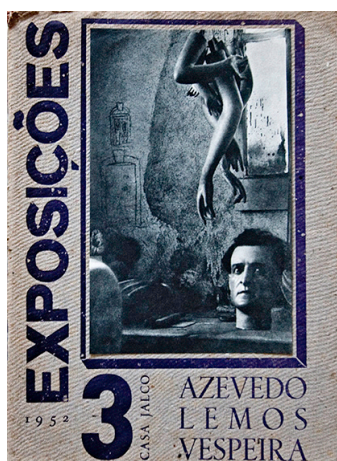


Fig. 1. Capa do catálogo da exposição de 1952 na Casa Jalco

descobrimo aos milímetros e enternecendo-se a cada descoberta”³⁸. Os mais de cinquenta anos que passaram sobre este acontecimento, no qual Fernando Lemos assumiu a sua “primeira actuação pública e responsável quanto a qualquer relação a fazer com o movimento surrealista”, permitem compreender a sua real importância no âmbito do panorama artístico português³⁹.

Tratou-se, efectivamente, de um marco referencial e prenunciador de novas ordens plásticas, de uma operação de ruptura com toda uma estética dominante – quer ao nível das artes plásticas, quer ao nível da fotografia – e de uma experiência marcante na curta história do Surrealismo português, sendo igualmente uma das suas últimas manifestações de fôlego. Como manifestação inadmissível da liberdade de criação foi um escândalo! Atestam-no os “impropérios desopilantes” registados no livro de visitas, os protestos dos fregueses da alta burguesia da Casa Jalco, um manifesto de comerciantes dirigido à Câmara pedindo o encerramento do evento e as reacções na imprensa, onde se estamparam opiniões diametralmente opostas, pondo a nu a inépcia da crítica. Houve os que reclamaram da dificuldade em compreender as obras, os que viram nela “pouco de novidade”, um “espírito dissolvente e anárquico”, e os que lhe chamaram “aberração” ou “câmara de horrores”; mas

³⁶ Figura também de destaque no movimento Neo-Realista. Consultar Ávila, 2001, 53-59.

³⁷ De acordo com o catálogo, AAVV [1952], *Primeiras Exposições Individuais: Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira*, [catálogo], Lisboa. [np].

³⁸ AAVV, 1952, np.

³⁹ *Ibid.*

outros, mais esclarecidos, tiveram consciência da dimensão da ruptura alinhavada por uma exposição que prometia “agitar este nosso tão monótono e mesquinho meio lisboeta”⁴⁰. António Pedro, companheiro de andanças surrealistas, escreveu então de “uma exposição



Fig. 2. Mostra da casa Jalco, 1952 na ocasião da *Primeiras Exposições Individuais*:
Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira.

como Lisboa não merecia”⁴¹.

No final de 52, Lemos viria a expor uma segunda vez as suas fotografias, desta feita na recém-inaugurada Galeria de Março, dirigida por José-Augusto França. Esta mostra, intitulada *Fotografias de Várias Coisas*, marcaria o fim deste período de actividades fotográficas dum Fernando Lemos censurado que, no ano seguinte, cruza as águas, do Oceano Atlântico rumo ao Brasil. É por lá que vive e trabalha⁴². O acervo constituído neste curto espaço de tempo foi desde então recuperado e revisitado em diversas exposições retrospectivas, confirmando a relevância e perenidade única deste autor na fotografia portuguesa⁴³. Mas nestes 50 anos que passaram, Lemos não deixou de fotografar e mantém

⁴⁰ França, 1973, 22-23.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Acerca da censura, veja-se Margarida Acciaiuoli [2005], 12, de onde citamos: “Marcado no Chiado, nem nas tipografias conseguiu sobreviver. Como se sabe, nesses anos, o regime intensificara a vigilância, cercando a vida realmente real, com a sua ideologia, a sua política e as suas moralidades oficiais. E os artistas e intelectuais remetiam os seus sonhos para a invenção de si mesmos já que para muitos estava fora de questão concretizá-los de outra maneira.”

⁴³ comunicação conferência *Encontro com Artistas – Fernando Lemos*, FCSH da UNL, 2009.11.17. Nesta conferência Lemos apontou Jorge Molder como tendo redescoberto o seu trabalho fotográfico após 1974.

aberta hoje a hipótese de, “em ocasião adequada”, mostrar novos trabalhos desconhecidos do grande público: “Não deixo de esboçar pequenos olhares em viagens, o encanto de registar o crescimento de cinco filhos e agora de três netos”⁴⁴.

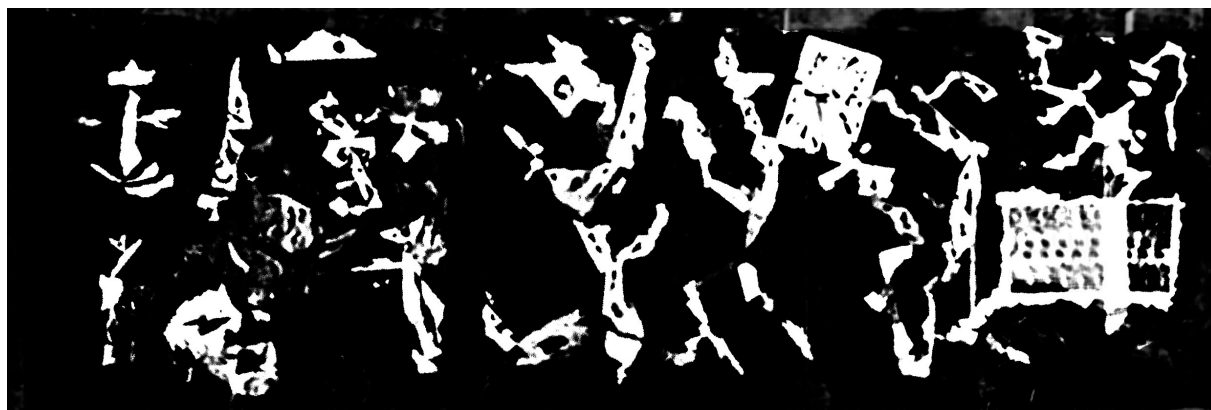


Fig. 3. Pormenor da intervenção na montra da casa Jalco, 1952 por ocasião da *Primeiras Exposições Individuais*:
Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira. Montra da exposição de 1952 na Casa Jalco
[imagem manipulada com base na Fig.2. para realçar intervenção exterior].

⁴⁴ Lucília Farinha, 2001, “Entrevista com Fernando Lemos”, *Ersatz*, Centro Português de Fotografia, Porto, 7-8.

Capítulo 1. Mimése

Utilizado com um sentido particular na tarefa de agrupar parte da obra fotográfica de Lemos, o termo *Mimése*⁴⁵, que dá título ao presente capítulo, pretende classificar as provas que aparentemente se enquadram numa concepção convencional e naturalizada da fotografia. Porém, Lemos introduz elementos – índices⁴⁶ – que vão minar, contaminar, testar e até perturbar o entendimento deste tipo de fotografia, elementos esses salientados em cada caso, elementos que pontualmente rasgam este próprio entendimento. E assim, como se demonstra ao longo do capítulo, esta ideia de “convencional” serve apenas de ponto de partida, sendo gradual e radicalmente substituída por outra, que será brevemente introduzida. A lógica deste capítulo impõe porém que comecemos por elucidar a ferramenta de base – a câmara fotográfica – que Lemos utiliza para a produção das provas que nos dão acesso ao seu entendimento da fotografia. Verificaremos, depois, que este entendimento pode ser abordado pelo conceito de *ostranenie*, com origens no formalismo russo inicial, que importa re-visitar, muito em particular face ao recente interesse teórico que tem vindo a suscitar.

⁴⁵ Para esta discussão ver Susan Sontag, *On Photography* que começa por abordar a mimesis através de uma visita à caverna de Platão, onde a verdade é construída a partir da obscuridade e a representação mimética, fiel à realidade serve de base à falsidade. Esta questão é discutida por Ernst Gombrich no clássico estudo, *Art and Illusion* [1960], desde a teoria clássica [p. 9-10, 13] até à ideia da cópia da natureza [p. 148-50], bem como da fotografia a preto e branco [p. 30]. Das várias obras que tratam a fotografia sem nunca recorrer ao termo salientamos *The Pencil of Nature* [publicado entre 1844 e 1846 em Inglaterra] de Fox Talbot [1800-1877], onde este afirma a fotografia como meio que produz uma réplica daquilo que vê, uma combinação entre ciência e arte. A ideia da fotografia como réplica, ou mimése, daquilo que vê, continua a ser confirmada em 1931, na Alemanha, através do livro *David Octavius Hill-Der Meister der Photographie* de Heinrich Schwarz, monografia que abordava a fotografia como parte integrante do processo técnico da reprodução de tons contínuos, ou seja, próxima-para não dizer uma variante-da gravura. Os textos de Fox Talbot e de Schwarz estabelecem uma ligação clara entre a fotografia inicial do projecto Realista em oposição à corrente Impressionista, ligando-o a um impulso naturalista em ambas arte e ciência. Hill é levado a incorporar “o carácter essencial” da fotografia: a sua veracidade, a sua reprodutibilidade democrática, o seu casamento moderno entre conhecimento artístico e técnico. [Andrew Hershberger [2006] *Krauss's Foucault and the Foundation of Postmodern History of Photography*, *History of Photography*, Vol. 30: No.1 2006, pp. 55-67]. Ver também este artigo para uma discussão mais alargada sobre esta visão da fotografia como técnica de reprodução e a sua influência na história do meio, muito em particular na obra escrita de Beaumont Newhall.

⁴⁶ Termo apresentado na *Introdução*, e que entende o significado proposto por Rosalind Krauss.

Depois desta explanação teórica começam a ser mostradas as provas fotográficas, seguindo uma ordem de crescente grau de complexidade. Começando pela ordem perspéctica, a ideia de organização espacial, ora construída e reforçada, ora perturbada ou mesmo destruída parcial ou totalmente. De seguida será abordada a utilização que Lemos faz da luz – natural e artificial – e das sombras nas suas imagens que, entre outras, referenciam a Nova Fotografia iniciada no princípio do século e ainda vigorosa durante os anos 1940-50 nos dois lados do Oceano Atlântico. E é nestas provas que se torna necessária a referência ao conceito que pensamos poder servir de base para toda esta fotografia, a ideia de dar vida ao banal, o conceito de *Ostranenie* do Formalismo Russo explicitado pelo crítico e escritor russo Viktor Šklovskij [1893-1984]⁴⁷. Consideramos pois que este conceito sofreu uma ossificação precoce aquando da burocratização do Realismo Socialista, mas que deve ser resgatado seguindo uma actualização apresentada no trabalho, nosso contemporâneo, de Roberto Signorini [2000], estudioso italiano da fotografia.

Por outro prisma, o presente capítulo aborda a fotografia putativamente sem significado surrealista⁴⁸, servindo para compreender o acto fotográfico e dentro deste, as operações a que Lemos recorre. Por conseguinte, muitos dos conceitos aqui abordados serão úteis para enquadrar e compreender os capítulos que se seguem, dedicados à dimensão surrealista da fotografia deste autor.

⁴⁷ Shklovskii [P], Chklovski [Fr], Shklovsky [UK], Šklovskij [IT]-são algumas variantes do nome utilizadas. Como os textos mais divulgados – numa língua por nós compreensível – encontram-se em Inglês, optou-se por esta versão do nome. Shklovsky era membro de grupo intelectual russo da pré-revolução e as suas ideias semeadas na primeira década do século XX, partilhadas por figuras notáveis, entre elas Mayakovsky e Pasternak, e activos entre Paris, São Petersburgo e Moscovo. Ver Benjamin Sher, *Translator's Introduction*, in Shklovsky [1917], xvi. Outras figuras notáveis trabalharam com Shklovsky, caso de Roman Jakobson, que viria a fundar a Escola de Praga, o fotógrafo e crítico Alexander Rodchenko, o cineasta Dziga Vertov e o artista plástico Kazimir Malevich; acerca da relação com este último e o seu interesse contemporâneo consultar http://public.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_theaterwissenschaft/Digital_Formalism/DigitalFormalismConcept.pdf, resultante de um trabalho de investigação iniciado em 2007 pelo Museu Austríaco do Cinema em colaboração com a Universidade de Vienna.

⁴⁸ Como bem se sabe e como se verá nos capítulos 2 e 3, alguns autores, nomeadamente Rosalind Krauss, consideram toda a fotografia surreal, devido à operação que impõe à natureza, transformando esta em representação. O que se procura no presente trabalho é a presença ou não de significantes surreais e de operações fotográficas que introduzem o significado surreal.

1.1. A câmara de Lemos

Em *Câmara Clara*, Roland Barthes referencia a Fotografia como sendo um “envelope transparente” e Willem Flusser escreve acerca da “caixa negra” no seu *Ensaio sobre a Fotografia*. Ambos autores implicam nestas referências uma componente da produção do significante, a câmara fotográfica⁴⁹. No caso de Lemos, a câmara foi quase sempre a mesma: uma Flexaret produzida nos anos 40 na Checoslováquia a partir de finais da década de 1930, sendo uma máquina de formato nominal 6 x 6 cm, “reflex” de lente dupla, uma para visionamento, outra para expor a película⁵⁰. A projecção visível pelo fotógrafo resulta dos raios de luz que entram pela lente superior e são reflectidos por um espelho para acertar no visor despolido, perpendicular ao eixo focal da objectiva. Esta imagem virtual tem algumas particularidades que importa abordar. Relativamente à visão ocular, a realidade é invertida de baixo para cima e da esquerda para a direita; além desta transformação, análoga ao funcionamento do olho [a inversão que fazemos é um processo mental aprendido] e da câmara obscura, a imagem é reflectida e visível num plano perpendicular à tomada de vista. Esta visão invertida deslocada [perpendicular], convida necessariamente à exploração da composição pela simples razão de que os movimentos da máquina produzem efeitos inesperados – contrários ao movimento – no visor. Além destes efeitos, esta configuração de óptica dupla introduz um efeito de acaso, ao dispor a objectiva que controla o acesso da luz à película, alguns centímetros abaixo da objectiva por onde o fotógrafo visiona a cena, efeito este que vai aumentando com a proximidade ao sujeito.

As objectivas da câmara utilizadas por Lemos são do tipo normal [i.e. onde o comprimento focal – a distância entre o eixo óptico e o plano fotossensível para focar um objecto no infinito – é próximo da diagonal do formato (c. 8,5 cm)]. Não tendo informação contrária, poderemos assumir que o desenho da óptica teria como base a especificação

⁴⁹ Barthes, 1980, 13, e Willem Flusser, 1983, *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Relógio D’Água, 48.

⁵⁰ Com algumas raras excepções, recorreu à mesma câmara, mas sempre com formato nominal 6 x 6 cm. Comentário de António Costa [2010.01.13] que ampliou as provas para a exposição na Fundação Cupertino Miranda, em Vila Nova de Famalicão [2009-10]. As ampliações para esta exposição foram feitas a partir dos negativos originais, alguns com muitos sinais de uso e desgaste. Várias marcas de película foram empregues.
Para mais elementos acerca da Flexaret e objectivas ver www.meopta.com, e <http://ebgy.free.fr/photo/flexaret.htm>.

“Anastigmatic” de Paul Rudolph [1890] que corrigia simultaneamente aberrações esféricas e cromáticas presentes em desenhos anteriores⁵¹. Este tipo de lente – normal – é considerado como tendo um ângulo de visão comparável ao do olho e a sua escolha contribui para uma organização perspectiva naturalizada – a que o olho está habituado – para a não distinção da prova do seu referente. Um dos efeitos que Lemos acrescenta para reforçar esta naturalização é a profundidade de campo, onde objectos próximos e distantes estão focados, efeito frequentemente reforçado pela diferença de valores de luminosidade nos planos [primeiro e fundo].

A quantidade de luz que atinge a película nesta câmara é feita de forma convencional, através da combinação do tempo de exposição e da dimensão do diafragma, ambos incorporados na lente inferior. A armação do obturador – que controla o tempo de exposição – é independente do sistema de transporte do filme, relação que permitia a Lemos expor uma área de película as vezes que considerasse necessárias. Tecnicamente, este procedimento complicava bastante a determinação da quantidade de luz, já que em cada exposição sucessiva, a luz é adicionada à da exposição anterior; o resultado deste tipo de exposição é apresentado no capítulo intitulado Acto Fotográfico Surreal, onde é também clarificado.

Ainda que nos mantenhamos no âmbito de uma utilização “convencional” da câmara fotográfica, importa desde já aprofundar a análise do conceito de *ostranenie* que, como vimos antes, assumirá uma enorme relevância na equação de todas as imagens de Fernando Lemos⁵².

⁵¹ Para mais informação consultar os endereços electrónicos acerca da Flexaret, na nota de pé da página anterior.

⁵² No *Art since 1900*, [2004], 684, o termo *ostranenie* aparece no glossário sob a entrada *estrangement*. Serve para alertar o observador/leitor para uma percepção diferente do mundo através da ruptura com a repetição quotidiana e para renovar os sentidos ao alterar/retirar a representação convencional. Serve também para alertar o leitor/observador acerca dos meios de produção [dispositivos formais e as ferramentas materiais] como elementos integrais ao processo da produção de significado. Se, como veremos, em alguns casos pode ter um significado semelhante a *alienação*, noutros, caso específico de Brecht, que trabalhou o conceito no âmbito das relações sociais e políticas, tem a tarefa de re-apresentar o sujeito num determinado contexto e época, onde a naturalização do sujeito ao olhar é contrariada/destruída. Os objectivos de Brecht ao recorrer à ideia de *ostranenie* [o termo alemão utilizado por este autor é *Verfremdung*, também conhecido por *efeito V*] foram o de renovar a percepção, o de transmitir ao espectador a ideia de participação activa na construção da sociedade onde vive e, o de desmistificar a transparência da linguagem e das instituições. Iremos abordar este aspecto do trabalho de Bertold Brecht com mais profundidade um pouco mais à frente neste capítulo.

1.2. *Ostranenie*, Estruturalismo e Formalismo

O conceito de *ostranenie*⁵³ foi cunhado e formulado pelo crítico e escritor russo Viktor Shklovsky [1893-1984] no seu ensaio *A arte como dispositivo*, publicado em 1917. Antes de propor uma definição daquilo que é Arte, Shklovsky define o processo e o estado do “automatismo inconsciente”.

Shklovsky considera que as acções repetidas, ao tornarem-se habituais ganham uma qualidade mecânica. Todas as nossas experiências passam então para o âmbito deste “automatismo inconsciente”; para compreender esta ideia basta lembrar o que sentimos a primeira vez que segurámos uma caneta ou que falámos uma língua estrangeira, e confrontar essa memória com o que sentimos agora, após ter repetido a acção milhares de vezes. Através deste processo da automatização explicam-se também as leis da nossa linguagem, como as frases incompletas, e as palavras pronunciadas a meio. É um processo cuja expressão ideal é a álgebra, onde os objectos são substituídos por símbolos e considerados no seu número e volume, mas não são vistos: só os conhecemos pelos seus traços iniciais. Nesta situação de automatismo, o objecto passa perto de nós como que embalado; sabemos o que é pelo lugar que ocupa, mas não vemos além da superfície. Resultante desta percepção, o objecto é ressecado, inicialmente como percepção, mas depois também na sua reprodução. Como consequência desta situação, a vida desaparece, transformando-se em nada – a automatização come os objectos, a roupa, a mulher e o medo da guerra. Tudo o que é complexo pode passar, gradualmente, despercebidamente, da percepção à não percepção, e assim toda a complexidade da vida passa inconscientemente,

⁵³ O termo não existe na língua materna, o russo, mas pode ser compreendido como uma síntese de duas palavras originárias, *stran* [estranho] e *storon* [lado]. No entanto, o prefixo “o” é frequentemente utilizado para indicar uma acção em russo, e Shklovsky utiliza *ostraniene* como um processo ou acto que confere a um objecto ou imagem uma “estranheza” ao ser retirado da sua rede de percepção convencional, formulada ou estereotipada e das resultantes expressões linguísticas. O termo e as suas traduções não são pacíficas. O termo *ostranenie* [ver Ceia, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ostranenie.htm>] é, por vezes, utilizado em português, mas dado a ambiguidade e referências a outros termos e autores optou-se por utilizar o termo russo. Em inglês são empregues diversas traduções, desde “estrangement”, “defamiliarization”, “enstrange”, “making strange”, entre outros. Ver Benjamin Sher, *Translator’s Introduction*, e Gerald Bruns, *Introduction in Viktor Shklovsky* [1917], *Theory of prose*, [1998], xviii e ix-xiv, acerca deste termo em inglês.

como se nunca tivesse sido⁵⁴. E é neste contexto, para restituir o sentido à vida, para “sentir” os objectos, para que a pedra seja pedra, Shklovsky propõe:

“A finalidade da arte é transmitir a impressão do objecto, como «visão» e não como «reconhecimento»; o procedimento da arte é o procedimento de *ostranenie* dos objectos e o procedimento da forma obscura, que aumenta a dificuldade e a duração da percepção. Fim da actividade imaginativa, é a transposição do objecto da sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção, isto é, uma original variação semântica.”⁵⁵

É à linguagem poética que recorre para clarificar a função da arte na renovação da percepção, equacionando a possibilidade de retirar o facto artístico da realidade em geral, ou seja, do próprio automatismo, e re-apresentar o mesmo facto trabalhado pelo autor para captar a atenção prolongada do observador/leitor. Assim apresentado, este deve assumir um carácter estrangeiro e surpreendente⁵⁶.

Parece-nos que estas ideias de Shklovsky são reconhecíveis na linguagem fotográfica que Fernando Lemos vai desenvolver ao longo do seu trabalho. As provas seleccionadas para o presente capítulo e a sua análise pretendem clarificar como Lemos problematiza o automatismo fotográfico e as suas convenções de origem renascentista, para retirar imagens da realidade em geral, e introduzir elementos visuais que sabotam, justamente, essas próprias convenções. E, no âmbito deste processo de sabotagem, torna-se pertinente aprofundar algumas vertentes particulares de *ostranenie*.

A teoria de Shklovsky foi recentemente re-contextualizada e o seu campo de acção alargado, no âmbito de um trabalho acerca da fotografia como abordagem da realidade e como

⁵⁴ Shklovsky, 1917, 4-6.

⁵⁵ Shklovsky, 1917, *Art as Device*, 6, 12. [tl] de “The purpose of art [...] is to lead us to a knowledge of a thing through the organ of sight instead of recognition. By “estranging” [*ostranenie*] objects and complicating form, the process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest. [...] The [...] purpose of imagery [...] is the transfer of an object from its customary sphere of perception to a new one, [...] a distinct semantic change.”

⁵⁶ *Ibid*, 10-12.

arte visual desenvolvido por Roberto Signorini [2001]⁵⁷. Nesta actualização Signorini visita, entre outros, autores contemporâneos ou precursores da obra de Shklovsky de 1917, apontando os trabalhos que se aproximam, que prenunciam, ou desenvolvem já, o conceito de *ostranenie*; a relação é estabelecida por várias vias, desde a proximidade ideológica, a ideias que considerou sinónimas, ou ainda conceitos que considera criadores das condições para a definição do conceito. Propõe-se de seguida uma abordagem sobre alguns dos conceitos próximos de *ostranenie*, de particular relevância para o trabalho fotográfico de Fernando Lemos.

Como ascendência, *ostranenie* demonstra várias filiações; aliás, será mais correcto pensar numa rede genética, onde se cruzam contributos da filosofia, da psicologia e da estética, que importa abordar. As suas bases filosóficas, de acordo com Signorini, encontram-se no âmbito das relações sociais, mais especificamente na alienação, nos trabalhos de Hegel, Feuerbach e Marx.

Hegel [1770-1831] pensou acerca da construção de uma ciência da experiência da consciência, onde a “alienação” serve de processo dialéctico para alterar a percepção da natureza e da história, para chegar, em última instância, à consciência do saber absoluto, a autoconsciência⁵⁸. Ludwig Feuerbach [1804-1872], filósofo e antropólogo alemão, e o filósofo e economista prusso Karl Marx [1818-1883] modificaram profundamente a utilização hegeliana do termo alienação. Para Hegel a alienação constitui um processo dialéctico para chegar à autoconsciência, enquanto para Feuerbach é um acto do foro religioso, onde o homem

⁵⁷ Roberto Signorini, 2001, *La Luce dell'altro – Straniamento, Fotografia e Riflessione Sull'Arte*, Circolo Filologico Milanese. Esta compilação de textos serviu de suporte para uma série de encontros com o mesmo título, leccionados pelo próprio Signorini e coordenados por Emílio De Tulio, no “Circolo Filologico Milanese” durante o ano 2001.

⁵⁸ Georg Hegel, *Fenomenologia do espírito* [1807], *apud* Signorini [2001], 51. Na *Fenomenologia do espírito*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo idealista alemão, propõe-se construir uma “ciência da experiência da consciência” ou seja, uma recapitulação e interpretação das diversas formas através das quais o espírito-ou seja a consciência universal humana que age sobre a história-se eleva do estado de “consciência” natural até ao ponto do “saber absoluto” através de todos os momentos de verdade parcial do saber “aparente” em que se realiza. Nesta grandiosa síntese da história espiritual humana Hegel denomina “alienação” como movimento dialéctico para alterar a percepção da natureza e da história, para chegar à plena consciência do saber absoluto. A auto alienação é uma fase do processo que leva da consciência à autoconsciência.

cria uma sua divindade perfeita e a esta se submete para resolver o conflito e os limites da própria condição⁵⁹.

Se para estes dois autores a alienação resultava de um processo interno, para Marx resultava de uma condição exterior imposta ao ser humano⁶⁰. O ponto essencial que se pretendeu clarificar até aqui é o campo de acção do processo de alienação, da *ostranenie*, que tanto pode ter origem na realidade interna ou externa ao próprio ser humano. A relevância deste ponto é justamente que entre estes dois extremos da realidade interna e externa revela-se uma fissura, um campo fértil que Lemos viria a explorar. No âmbito da estranheza, ou *ostranenie* com origem interior, com grande proximidade ao espaço onírico dos surrealistas [assunto do próximo capítulo], torna-se relevante ainda mencionar aqui dois autores que escreveram acerca da procura e da descoberta de um outro dentro do Eu: Lautréamont e Freud.

Lautréamont [Isidore Ducasse], em *Les chants de Maldoror*, de 1869, escreve, “É belo como o encontro fortuito sobre a mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva!”⁶¹. Com esta – a mais famosa – e outras frases, Lautréamont, devido ao carácter experimental – a relação entre palavras parece impossível ou, em alternativa, alucinante – e pela violência com que a sua escrita dessacraliza, foi assumido como

⁵⁹ Ludwig Feuerbach [1841] *L'essenza de cristianesimo*, a partir do cap. 2 *apud* Signorini [2001], 52. “a alienação é o acto com o qual o homem cria para si uma divindade perfeita e a esta se submete, resolvendo assim o conflito e os limites da própria condição.” [tl]

⁶⁰ Marx, *Manuscripti economicofilosofici*, [1844], 71-80, *apud* Signorini [2001], 53. Marx, por outro lado, afirmou que a alienação não é qualquer objectivação do espírito numa realidade externa e material, mas apenas no enquadramento particular das relações capitalistas de produção se poderia falar de alienação. Neste contexto, a alienação, ou seja, o estranhamento, mostra-se não somente no resultado mas também no própria actividade de produção. A alienação do trabalho parte do facto deste ser externo ao operário, ou seja, não pertence ao seu ser, e por isso ele não se afirma, mas nega-se, sente-se não insatisfeito mas infeliz, não desenvolve uma energia física e espiritual livre, mas esgota o seu corpo e destrói o seu espírito. Assim, este trabalho em que o homem se aliena é um trabalho de auto sacrifício, de mortificação. Como consequência imediata deste facto do homem ser “estranhado” pelo produto do seu trabalho, da sua actividade vital, do seu ser genérico, é o estranhamento do homem do homem. Se o homem se contrapõe a si próprio o outro se contrapõe a ele.

⁶¹ “ Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !” *Les Chants de Maldoror* [Chant VI].

percursor da “escrita automática” dos surrealistas, tendo sido relançado nos anos 1920 por André Breton⁶².

O próprio Lemos se aproxima claramente de Lautréamont [entre outros] no poema que publica no catálogo da exposição de 1952, do qual se apresentam alguns excertos:

“Qual seria a explicação
para rolar o corpo despreocupadamente
pela vertente de uma serra
se a descida fossem cacos?!
cacos de garrafas voluntárias? [...]
Tal algumas mulheres de Picasso
que fugindo das obscenidades que lhe são dirigidas [...]
sob o vento metálico e cardíaco
das praças do Chirico” [...]

Acordar lentamente
a todas as quatro horas das manhãs
para surpreender em flagrante
os idílios amorosos na pintura antiga
e assistir ao pudor que sei que há
do lado de lá de todas as figuras pintadas [...]
ou uma gota de água que recusa ao dilúvio?...”⁶³

Neste excerto de poesia Lemos dá-nos pistas claras acerca daquilo que procura com a fotografia, a “explicação” de um campo fissurado entre o interior – onde tudo é possível – e o exterior – o estabelecido –, campo interior de Picasso e de Chirico e exterior da pintura antiga ou seja, renascentista⁶⁴. É uma ligação ao campo interior do Surrealismo mas abre-se

⁶² *Les chants de Maldoror*, 1869, [*I canti di Maldoror*, 1869, canto VI, 1, p. 359-61], *apud* Signorini [2001], 54. Acerca da leitura que Breton fez das obras de Lautréamont ver o *Manifeste du Surréalisme* de 1924, de onde citamos “Beau comme la loi de l’arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n’est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s’assimile.” e Breton [1928], onde Lautréamont, Rimbaud e Mallarme são reconhecidos como tendo dado ao espírito humano uma graciosidade insolente que ao mesmo tempo que liberta a mente de ideias, dá-lhe a disponibilidade para se ocupar sobre a sua própria existência interior. Outros exemplos abordados por Signorini no âmbito da procura do Outro dentro do Eu incluem Rimbaud, Mallarmé, Dostoyevsky, Hofmannsthal, Kafka, Rilke, e Musil.[*Ibid*, p. 55-81].

⁶³ Lemos [1951] *Primeiras Exposições Individuais Fernando de Azevedo, Fernando Lemos; Vespereira*, (catálogo) 1952, Lisboa.

⁶⁴ Estas “invocações” encontram um paralelismo no Manifesto do Surrealismo de Breton de 1924 que será abordado no próximo capítulo. Consultar Breton, 1924.

também, no nosso entender ao processo de *ostranenie*, por se tratar de uma procura “para surpreender em flagrante”, uma procura pela “gota de água que recusa ao dilúvio” para depois registrar, fixar o resultado da surpresa e da procura através da fotografia. Nota-se que mesmo a ideia de um campo interior – aquele dos surrealistas – está aberta a exploração, e é por si também cortada e fracturada, pela “serra”, e comprovada pelos “cacos”.

No âmbito desta divisão e fragmentação, torna-se útil uma primeira abordagem a Freud, *Das Unheimlich* ou *Inquietante Estranheza* [1919], onde afirma que temos curiosidade em conhecer o processo pelo qual somos levados a considerar como perturbantes determinadas coisas que pertencem àquilo que definimos como assustador. Nada se encontra acerca desta matéria nos tratados de estética que optam por expandir sentimentos de ordem positiva tais como o belo, o atraente e o sublime, em detrimento dos sentimentos opostos de repulsa e angústia. Neste âmbito oposto aos sentimentos de ordem positiva, Freud enuncia o motivo que considera como o mais proeminente na produção do efeito da *inquietante estranheza*, sendo este a existência de um duplo idêntico dentro de cada um [o *Doppelgänger*], que partilha com o outro a consciência, os sentimentos e a experiência de maneira quase telepática. Ou, em alternativa, o sujeito identifica-se com qualquer outro, tanto que se encontra na dúvida acerca da própria identidade ou substitui o próprio Eu por aquele do outro.

Por outras palavras, as personalidades duplicam, dividem e trocam a consciência, os sentimentos e a experiência entre elas. De facto o “duplo” era, originalmente, um seguro contra a destruição do Eu, uma enérgica negação do poder da morte. No entanto, para Freud, tal ideia nasce num terreno de egoísmo ilimitado de narcisismo primário que domina a mente da criança e do primitivo. Mas quando este estado é superado, o “duplo” inverte o seu aspecto. De seguro contra a morte passa a perturbante anunciador da morte⁶⁵.

A ideia de duplo insinua-se no trabalho de Lemos, mas neste primeiro capítulo é apresentado um duplo que comprova a existência, que serve de prova da vida – a sombra. Nalguns casos pontuais como iremos ver, e tendo em consideração os outros índices, a

⁶⁵ Consultar *Das Unheimlich*, [1919], v. Inglesa, *The Uncanny*, 123, 141-2. Esta obra retoma o percurso acerca dos processos mentais opostos aos positivos iniciado na *A Interpretação dos Sonhos* [1900], obra fundamental acerca do pensamento moderno e contemporâneo. Neste breve extracto consideramos apenas o texto acerca do aparecimento do outro dentro do Eu; será aprofundada no 2º capítulo, acerca do objecto surreal.

sombra, ou seja o duplo, atinge uma qualidade perturbante. Se o duplo, como já afirmámos, partilha a consciência, os sentimentos e a experiência, o reconhecimento do duplo na sombra é mais perturbadora, primeiro por afirmar o duplo e as suas propriedades para de seguida as tornar contraditórias. Noutros casos é a invisibilidade da sombra que sabemos existir que cria a perturbação.

Neste contexto do duplo e das diferenças, devemos notar que na sua obra de 1917, *Art as Device*, Shklovsky recorreu à explicação do filósofo e esteta alemão Broder Christiansen [1869-1958], para elucidar uma das possíveis acções de *ostranenie*. Para Christiansen, um sentimento de diferença provém unicamente de algo que não é perceptível pelos sentidos⁶⁶.

O conceito de *ostranenie* tem sido alvo de diversas críticas. Talvez a de maior peso caiba ao americano Frederic Jameson [1934], crítico literário e filósofo marxista, que combina princípios de várias áreas – linguística, filosofia e psicologia, entre outros] – para o questionar. Jameson aponta a existência de uma profunda ambiguidade no conceito de *ostranenie* por poder referir-se tanto ao processo de percepção como ao modo artístico de apresentar tal percepção. Se toda a arte parece implicar uma espécie de renovação da percepção, nem todas as expressões artísticas colocam a nu os seus dispositivos ou expedientes particulares. Por outras palavras, se por um lado a percepção é renovada, por

⁶⁶ Consultar Broder Christiansen, *Philosophy of Art* [1911], in Shklovsky [1917], 21-22. Como exemplo deste sentimento de diferença, é apresentada a poesia estrangeira, que fica sempre parcialmente velada mesmo quando conhecemos a língua, quando captamos o jogo sonoro das palavras, quando percebemos cada rima, quando captamos o ritmo, quando compreendemos o sentido das palavras e distinguimos as imagens e comparações: podemos auferir todas as formas sensíveis, tudo o que é objecto. Mas o que continua a evadir-nos? Evadem-nos as impressões diferenciais; falta-nos a capacidade de colher os mais pequenos desvios dos hábitos linguísticos na escolha da expressão, na combinação de palavras, na disposição e na malha construída pelas palavras, ou seja, todas as coisas que podem apenas ser percebidas por quem vive na língua, de quem, graças à consciência viva daquilo que é a norma linguística, pode reagir a cada desvio como sendo uma excitação sensorial. Tudo o que pode fugir do cânone torna-se ponto de partida para sensações diferenciais activas.

Um outro exemplo acontece quando, na leitura, mesmo da própria língua, é apresentada uma palavra que não conhecemos. Tentamos compreender com base na sua posição no texto e com base em outras referências que conhecemos: por vezes conseguimos deduzir ou intuir o sentido, outras não. Mas o verdadeiro sentido da palavra só é adquirido através da vivência com a palavra.

outro o modo artístico, que serve de base a este processo, não é necessariamente evidente ou transparente⁶⁷.

Jameson explora e propaga a ambiguidade do conceito, levantando uma questão dicotómica. Coloca a hipótese de a arte existir apenas para nos proporcionar o espectáculo da criação da arte, da transformação de objectos em arte, do seu processo de se tornar arte. Como alternativa propõe que devemos assumir uma implicação mais metafísica, na qual o próprio acto de perceber é a construção do objecto em questão e, consequentemente, a consciencialização do nosso próprio processo de construção⁶⁸. Neste contexto, Jameson levanta ainda a possibilidade da existência de uma entidade da ordem de um Eu transcendental que pode ser re-visitado em cada coisa contemplada pela consciência humana. Nesta possibilidade de idealismo metafísico, a obra de arte torna-se um símbolo tangível e o seu autor, em vez de ser visível na superfície de criação, é por ela ocultado⁶⁹.

Apesar da suspeita de “idealismo metafísico” que Frederic Jameson dirige ao conceito de *ostranenie*, esta sua obra constrói a ideia da linguagem como uma estrutura de signos que condiciona ou, para utilizar o termo deste autor, “aprisiona” o homem dentro dos significados por si construídos. Reconhece que, para Shklovsky, a percepção é dinâmica e não estática e que, como já vimos, a acção da *ostranenie* funciona no âmbito da percepção⁷⁰.

Jameson elabora ainda uma comparação com uma teoria de Bertold Brecht [1898-1956], a de *Verfremdung*, cujo nome em alemão é literalmente igual à tradução de *ostranenie* para alemão. Nesta, o processo de tornar estranho tem uma função política, de

⁶⁷ Frederic Jameson [1972] *The Prison House of Language*, Princeton University Press, Princeton, 75. Nesta obra Jameson parte da hipótese da linguagem como modelo de análise para o século XX. Aborda primeiro o modelo linguístico, seguido da projecção formalista para chegar à projecção estruturalista. No modelo linguístico aprofunda o trabalho de Ferdinand Saussure notando que, para este, a ideia de um espírito colectivo não tem uma significância filosófica real [27-28, n24]. No caso dos Formalistas, Jameson realça um paralelo com Saussure quando diz que, como este, começaram com o isolamento e a clarificação do seu objecto de estudo específico. [43] Afirma que ambos derivam, em última análise, da distinção fundacional entre *langue* e *parole*, mas exploram esta distinção de maneiras diferentes. [101]. Na sua última obra, *Valences of the Dialectic*, Verso, de 2009, Jameson procura actualizar o conceito de dialéctica, recorrendo, em alternativa à usual discussão entre Hegel e Marx, a ideias de Filósofos não-dialécticos, ou mesmo anti-dialécticos, como Kant, Deleuze, Wittgenstein e Bergson, para depois considerar diversas áreas para finalmente ensaiar uma formulação contemporânea e operacional da dialéctica.

⁶⁸ *Ibid*, 79.

⁶⁹ *Ibid*, 80.

⁷⁰ *Ibid*, 70 n25.

tornar visíveis os objectos e as instituições invisíveis por estarem naturalizadas e transparentes ao olhar então contemporâneo [c. 1920]⁷¹.

Sendo o Formalismo Russo o contexto inicial de acção da *ostranenie*, torna-se indispensável enquadrar este termo no âmbito da História e Arte, do estruturalismo e do modelo linguístico. Sendo a proposta da linguagem como estrutura geralmente creditada a Ferdinand Saussure, seria de esperar o Formalismo Russo como sendo um seu descendente ou desenvolvimento. A História de Arte permite, no entanto, afirmar uma sequência e compreensão diferentes a tal desenvolvimento, afirmação que finalmente propomos.

Uma alternativa foi ensaiada por Roland Barthes, em 1971, no âmbito de um seminário dedicado à história da semiologia, onde começou por abordar a crítica ideológica proposta por Bertold Brecht [1898-1956], e não o trabalho de Saussure. A intenção de Barthes era polémica e apontava claramente para a ligação entre o modernismo e a consciência da língua como uma estrutura de signos. Apontava também para a existência e utilização de métodos estruturais alternativos e anteriores aos trabalhos de Saussure⁷².

O texto introdutório atribuível a Yve-Alain Bois em *Art Since 1900* esclarece bem como a formação de um pensamento estruturalista é parcialmente devedora dos desenvolvimentos disciplinares da História de Arte⁷³. Referimo-nos, mais especificamente, aos desenvolvimentos do Formalismo da Escola de Viena que estrutura com um sistema formalista de classificação a grande quantidade de materiais até aí negligenciados por motivos puramente ideológicos e estéticos. Dois autores são destacados por Bois: Heinrich Wölfflin [1894-1945] e Alois Riegl [1858-1905], onde o primeiro é creditado como tendo

⁷¹ Consultar Jameson, [1972], 58-9. Bertold Brecht, dramaturgo e encenador alemão, desenvolveu uma estrutura dicotómica entre estático e dinâmico, entre aquilo que é percebido como sendo imutável, eterno, não-história e aquilo que é mutável ao longo do tempo e essencialmente de carácter histórico.

⁷² Ver Bois [2004], 32-4. Brecht é aqui abordado como formalista. A sua abordagem teórica sobre teatro atacava sempre o mito da transparência da linguagem e das instituições. Um dos objectivos claros das suas peças é por a nu, ou tornar visível e compreensível, estes expedientes invisíveis.

⁷³ É a designação dada aos historiadores de arte Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, de abordagens diversas, cuja colaboração foi reforçada através de publicações individuais e de grupo, caso da revista *October* a partir do início da década de 1980, e que hoje se estabelecem como cânone da história de arte contemporânea através da publicação de *Art since 1900* [2004]. Consultar estes 32-9.

elaborado a primeira taxonomia formalista e o segundo pela definição da existência de uma vontade ou intenção colectiva de expressão artística a *kunstwollen*⁷⁴.

A consciência dos antecedentes históricos era clara para os Formalistas Russos, que constituíram os primeiros críticos literários que podem ser designados como estruturalistas⁷⁵. Antecedente imediato da teoria literária e artística dos críticos formalistas é ainda o futurismo russo, ou cubo-futurismo, por sua vez estreitamente ligado ao precedente simbolismo por uma complexa relação entre ruptura e continuidade. É neste contexto da vanguarda, e da sua relação contraditória com o passado, que nasce a versão russa do formalismo. É no entanto importante tentar compreender a densidade cultural em torno deste movimento: de facto, por um lado, olha o futuro, como projecto de renovação da percepção através de uma arte nova e auto-crítica, mas pelo outro conserva profundas ligações com o passado e transporta consigo contradições por resolver. Para melhor compreender a utilização de *ostranenie* torna-se necessário abordar o Formalismo Russo⁷⁶.

O termo Formalismo – cunhado pelos opositores deste movimento – evidencia a dicotomia entre a forma e o conteúdo, uma separação que os próprios Formalistas Russos

⁷⁴ *Ibid*, 34-5. Heinrich Wölfflin [1894-1945] é creditado com a primeira abordagem que recorre a uma taxonomia formalista, com base num conjunto de oposições binárias [linear/pictórico, plano/relevo, forma aberta/fechada, multiplicidade/unidade, clareza/indistinção] que constituem a sua obra mais conhecida *Principles of Art History* [1915], que viria a reabilitar a arte Barroca. Alois Riegl [1858-1905] considerou não só a produção de determinados artistas mas também a evolução de sistemas formais/estruturais ao longo do tempo, uma das componentes do seu conceito de *kunstwollen* [uma vontade ou intenção colectiva com expressão artística], onde as obras trazem a marca da época em que são produzidas. O relativismo histórico de Riegl foi radical e teve consequências significativas, não só por que lhe permitia por de parte a distinção entre alta e baixa, maior e menor, arte pura e aplicada, mas também porque levou-o a compreender cada documento artístico como *monumento* a ser analisado e postulado em relação a outros pertencentes à mesma série. Riegl demonstrou que, só depois de os códigos depositados numa obra de arte serem traçados com o máximo de pormenor seria possível tentar discutir a significação do objecto e como se relacionava com outros de uma série [por exemplo, à história das formações sociais, da ciência, etc.], uma ideia de vital importância para os Formalistas Russos. Ao estruturar o significado como um conjunto de oposições [e não transparente] Riegl conseguiu desafiar a enorme preponderância do referente no discurso acerca da arte desde a Renascença. Esta noção foi explorada também por Michel Foucault [1926-1984].

⁷⁵ Bois [2004], 33-4.

⁷⁶ Consultar Signorini [2001], 102.

tinham como objectivo anular⁷⁷. Por este termo – Formalistas – foram designados, os estudiosos, críticos, letrados que inauguraram na Rússia, no início da segunda década de mil e novecentos, uma moderna teoria linguística e literária, e que formaram círculos e escolas combativas⁷⁸. Consideravam a literatura como um campo distinto da actividade humana e como arte essencialmente verbal: esforçaram-se na colecção e na definição dos “caracteres distintivos” desta linguagem particular, os “procedimentos” que caracterizam a escrita, a ficção poética, e o “alfabeto” da literatura⁷⁹. Se os Formalistas estavam inicialmente orientados para factos literários a sua acção não descuidou, porém, outras formas de arte⁸⁰.

A teoria formalista foi sendo constituída a partir da ideia do automatismo da percepção e do papel inovador da arte. O hábito, impede-nos de ver, de sentir, os objectos, e tem de ser deformado para que estes mantenham o nosso olhar: o fim das convenções artísticas encontra-se aqui. O mesmo processo explica como acontecem em arte as mutações estilísticas: a convenção, se é aceite, acaba por facilitar o automatismo até a exaustão, ou seja, destruição. A obra é o centro das atenções dos formalistas que rejeitam métodos psicológicos, filosóficos ou sociológicos para a sua compreensão⁸¹.

Uma outra ideia com particular importância na primeira fase do formalismo é aquela formulada por Shklovsky no seu artigo *A arte como procedimento*. Recusando qualquer

⁷⁷ Como no caso dos poetas *zaum* [o conceito desta designação e deste grupo significa “além da razão”]. Kazimir Malevich é destacado no âmbito deste tipo de poesia, por escrever ao longo da vida mas também, por, já em 1913 tentar uma pintura “além da razão” seguindo as ideias de *ostranenie* como via experimental que lhe permitiu chegar ao “zero” da pintura e da cor entre 1914 e 1915. E estas imagens recebiam títulos *zaum*, como *Peasant Woman: Suprematism*. Veja-se Bois [2004b], 130-134.

⁷⁸ Os dois centros vitais deste movimento foram o Círculo Linguístico de Moscovo [MLK], fundado em 1915, onde participaram, entre outros, Roman Jakobson, Ossip Brik e Boris Tomasevski, e a Sociedade para o estudo da teoria da linguagem poética, fundada em São Petersburgo em 1916, onde participaram, entre outros, Viktor Shklovsky e Boris Ejchenbaum. Consultar Signorini [2001], 102-3.

⁷⁹ *Ibid.* O movimento, estreitamente ligado às experiências das vanguardas literárias e artísticas daquele tempo, em particular com o cubo futurismo russo, mantinha também fortes elos com as investigações das escolas científicas russas nos campos da linguística, da filologia, do folclore e da antropologia, produziu, além de panfletos provocatórios e polémicos, estudos solidamente fundamentados, acerca da história do verso, acerca de procedimentos narrativos e géneros literários, entre outros.

⁸⁰ *Ibid.* A título de exemplo, Shklovsky, Tynjanov, Ejchenbaum, Jakobsen e Brik participaram, como autores de temas e encenações na recém-criada arte cinematográfica russa. Contribuíram de forma significativa para a definição teórica e para a análise crítica da linguagem cinematográfica.

⁸¹ *Ibid.*

misticismo, que só iria contribuir para ocultar o acto criativo e a própria obra, os formalistas esforçaram-se por explicar em termos técnicos como esta é fabricada. O conceito de “fabricação” será ainda mais debatido quando, após a revolução de 1917, o espírito construtivista se difunde em toda a cultura soviética ⁸².

A estratégia e o modo de actuação dos Formalistas, de acordo com um seu protagonista, Boris Ejchenbaum [1927], seria inicialmente desligar a teoria poética do subjectivismo dos simbolistas para depois a re-orientar num novo percurso de acordo com uma abordagem científica e facto de arte⁸³.

Como síntese deste complexo processo, uma notável proposta foi elaborada pela dinamarquesa Aage Hansen-Love [1990], da qual expomos algumas ideias centrais⁸⁴. A autora considera que, na primeira fase do formalismo, o princípio de *ostranenie* passou de objecto de análise poética a instrumento de método científico, a princípio fundamental da sua compreensão. Assim, todos os conceitos científicos fundamentais dos formalistas possuem originariamente uma marcada orientação para a concepção contra a qual se dirigem: a “linguagem poética” como negação e deformação de uma “linguagem prática” pouco definida, o *ostranenie* em oposição à convenção. A série artística define-se assim sobretudo como negação da série extra-artística [da cultura] e assim como negação dos determinantes externos ligados à arte [formalismo como “anti-biografia”, “anti-sociologia”, anti-psicologia, anti-realismo, etc.].

Uma obra de arte resulta da descontextualização de materiais preexistentes, que são desenraizados das suas conexões pragmáticas e integrados num artefacto com a ajuda dos instrumentos do “processo” artístico [*priems*]. Os *priems* por um lado deformam, estranham, modificam a função do “material” extra-artístico para fazer um material imanente à arte e à obra e, por outro, regulam a unidade material no interior da obra. Nesta fase elementar, a obra de arte pode ser definida apenas de maneira tautológica como “soma

⁸² Tvetan Todorov, cur., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, [1965], 14-15, *apud* Signorini [2001], 103.

⁸³ Consultar Boris Ejchenbaum, [1927], *in* Todorov, cur. [1965] 35-6, *apud* Signorini [2001]. “Noi entrammo in guerra contro i simbolisti per strappare loro di mano la [teoria] poetica e, dopo averla svincolata dalle loro teorie estetiche e filosofiche soggettive, rimetterla sulla via dell’indagine scientifica dei fatti. [...] Di qui quel nuovo pathos di positivismo scientifico, tipico dei formalisti il rifiuto di premesse filosofiche, d’interpretazioni psicologiche ed estetiche ecc. [...] Era ai fatti che ci si doveva rivolgere e, lasciando da parte sistemi e problemi di carattere generale, cominciare dal centro, dal punto cioè in cui siamo colti dal fatto dell’arte.”

⁸⁴ Aage Hansen-Love, 1978, *Il formalismo russo*, *apud* Signorini [2001], 103-7.

de processos” [a arte como procedimento] ou ainda como *ostranenie* de um material externo e a sua transformação em material interno⁸⁵.

Como exemplo da aplicação inicial do procedimento de *ostranenie* no âmbito da produção plástica, importa abordar Kazimir Malevich, cujo trabalho ligou as origens literárias do conceito com a arte, muito em particular na exposição “0.10” em Petrograd [1915] onde estabelece a condição “zero” da pintura – plana e delimitada. O estabelecimento do “zero” origina, de acordo com Bois, do realce que Malevich dá às texturas da superfície pictórica, bem como à escolha da forma quadrada como moldura. A mancha do pigmento, ao anular qualquer construção perspectivística ou representação pictórica, afirma assim o campo material da própria pintura – as texturas da tela e da aplicação do pigmento – enquanto a forma quadrada fechada referencia o isolamento, o desenraizamento da obra do seu contexto inicial⁸⁶.

As premissas ou os pressupostos psicológicos, sociais, cognitivos passam por uma deformação e transformação em sistemas de relações imanentes à obra de arte. Tal trama no artefacto é evidenciada e tematizada de modo auto reflexivo, ou seja, dá-se a revelação da estrutura significativa cujo âmbito é a destruição da ilusão e da ficção. No sistema da obra o princípio de *ostranenie* manifesta-se ao pôr a nu a forma, ou seja, como valorização daquelas características estruturais do texto que contribuem, ora para a sua percepção concreta, ora para a sua auto-representação como obra de arte. Todos os conceitos e termos relativos à produção artística têm, na primeira fase do formalismo, um seu equivalente no âmbito da estética da recepção e pode-se dizer que têm efeito próprio graças a estes equivalentes: *ostranenie* é tanto um procedimento como um efeito específico, uma

⁸⁵ *Ibid.* Para uma discussão mais alargada acerca da imagem fotográfica no âmbito formalista consultar os dispositivos formalistas utilizados na imagem fotográfica ver Margarita Tupitsyn, 1996, *Soviet Photography*, 99-126. Nesta obra Tupitsyn considera fotografia como a última “grande experiência” na procura de ligar a arte à política e às massas.

⁸⁶ Consultar Bois [2004b], 132-134. Na palavra *Quadrum* em Latim coincidem dois conceitos relevantes para Malevich – Quadrado e Moldura. Neste processo de *ostranenie* resulta a transformação [*priems*] da tela e do pigmento como material externo, de leitura transparente, em material interno, de leitura própria e densa, com uma coerência interna. E acrescenta ainda mais uma operação de *ostranenie*, através da ligeira inclinação dos quadrados pintados dentro da moldura. A adição de várias operações, ou camadas, de *ostranenie* foram estudadas por Jakobson. Acerca deste trabalho sugerimos Bois [2004a], 32-3. No contexto da fotografia, Simon Watney contribuiu o texto *Making Strange: the shattered mirror* [1980] para a compilação *Thinking Photography* [1982], editada por Victor Burgin. Watney propõe que a tarefa principal da fotografia Surrealista era re-contextualizar os objectos através de *ostranenie*. 170-1.

calculada reacção estético-artística e sensorial-cognitiva para um estímulo programado. O objecto estético tem origem, forma-se, geralmente apenas como produto de uma determinada orientação selectiva do observador⁸⁷.

Para concluir esta necessariamente extensa explanação do conceito de *ostranenie* propomos estabelecer algumas considerações finais. Para começar, é um conceito com fronteiras e ligações diversas e vastas – um pouco como o território intelectual e geográfico da União Soviética na década de 1910-20. Como vimos, estas relações vão da literatura, da poesia, das artes plásticas até à filosofia, à psicologia, à estética, entre outras. Umberto Eco, filósofo e ensaísta italiano contemporâneo escreveu, na sua *Obra Aberta* que “é espantoso pensar que o artigo de Šklovskij [A arte como dispositivo], que é de 1917, antecipasse todas as possíveis aplicações estéticas de uma teoria da informação que não existia ainda”⁸⁸.

Pensamos que em parte, esta vastidão e este polimorfismo relacional complicam a clarificação do conceito. A própria ambiguidade de que fala Frederick Jameson, é ao mesmo tempo a garantia de uma margem criativa do conceito. Nesta margem é possível estabelecer uma relação entre artista, forma, conteúdo e espectador, onde o ênfase do *ostranenie* se pode colocar em qualquer um dos intervenientes ou até, abranger todos.

Embora fora do âmbito deste trabalho, é de salientar que com a ascensão e burocratização do Realismo Socialista durante a década de 1920 e o início da de 1930 – o chamado retorno à ordem, com analogias no resto da Europa – em que se defende que toda a obra de arte deveria ser realista na forma e socialista no conteúdo, a margem de acção do *ostranenie* foi sendo progressivamente reduzida na União Soviética. A ida de Roman Jakobson para Praga e a subsequente fundação da Escola de Praga em 1926, com outros intervenientes como Jan Mukarovsky [1891-1975], transferiram para fora da União Soviética um dos pensadores próximos do conceito inicial de *ostranenie*, e garantiram, por mais algum tempo, a continuação do trabalho acerca do conceito, que viria a ter uma versão

⁸⁷ Aage Hansen-Love, 1978, *Il formalismo russo*, apud Signorini, 2001, 103-7.

⁸⁸ In Umberto Eco [1962], *Obra aberta*, trad. João Rodrigo Narciso Furtado, Difel [1989], 141 n15. Na continuação deste mesmo texto é proposta a expressão “efeito de afastamento” como tradução para “straniamento” [o termo italiano para *ostranenie*]. Preferimos, neste caso, a tradução de Sebastião Uchoa Leite, “estranhamento” na edição de [1976], 123 n19. Sugere-se acerca desta questão, Eco, 1962, Bompiani, Milano, 116 nt. 15.

Jakobsoniana⁸⁹. Nesta, os dispositivos da *ostranenie* presentes numa obra são interdependentes, constituindo um sistema e contribuindo assim para a especificidade e a unidade da obra⁹⁰.

Os autores de *Art Since 1900* consideraram que o poder heurístico da análise formalista e estruturalista é particularmente bem adaptado para abordar objectos isolados ou com uma série reduzida, caso do presente estudo⁹¹.

Como nota final, para contemporizar toda esta reflexão, de forma sintética, retenham-se as palavras de Pedro Cabrita Reis, quando afirma “A arte, ao contrário de outras formas de conhecimento, será tanto mais perfeita quanto maior for o grau de obscuridade a que nos conduz”⁹². Vejamos agora as provas de Fernando Lemos sem perder de vista o enquadramento teórico.

⁸⁹ Mukarovski apresentou um trabalho de [1934] *A Arte como factor semiológico* no VIII Congresso Internacional de Filosofia em Praga, em 1936 que só viria a ser traduzido para outra língua sem ser a de Kafka mais tarde.

Jakobson, durante os anos 1980 participou em várias iniciativas em Portugal, no âmbito da linguística estruturalista. Comunicação pessoa de Raquel Delgado Martins, 2010.02.

⁹⁰ Consultar Bois [2004], 35, Signorini [2001], 102, Jameson, [1972], 202. Continua por perceber claramente se, qual, e quando, a actividade do Círculo Linguístico de Praga [a Escola de Praga] teve influência da obra escrita de Saussure.

⁹¹ Ver Bois [2004], 39.

⁹² Proposta pronunciada durante o colóquio *Parole d’artistes, dialogues publics*; Moulins Albigeois, Albi, nov. [1994], Ardenne, 9.



Prova 1.



Prova 2.

1.3. Reforço da ordem perspéctica

A fotografia que refere como a sua primeira, a *Prova 1*⁹³, foi captada a partir de uma janela da casa dos pais na Rua do Sol ao Rato em Lisboa. Esta dá-nos uma vista sobre os telhados e a cidade, através de uma utilização tradicional da câmara. O fundo, mais difuso, testemunha dos efeitos do atravessamento da atmosfera pelos raios luminosos, lembrando, ou recapitulando, alguns efeitos da pintura, como o “sfumato”. Curiosa a designação de *Primeira Fotografia*, por lembrar uma outra imagem fotográfica, do passado: nada mais nada menos que a mais antiga prova existente, a *Vista da Janela em Le Gras* [c.1826-7], de Joseph Niépce [1765-1833], que antecipou em mais de dez anos os anúncios oficiais da fotografia [c.1839], tanto em França [Daguerre], em Inglaterra [Fox Talbot] e no Brasil [Hercules Florence], e cujo tempo de exposição foi próximo de um dia⁹⁴. Em ambos casos, o aparelho fotográfico como janela sobre o mundo⁹⁵.

A *Prova 2* apresenta, uma tomada de vista centrada num corredor que acaba numa porta quase fechada, que deixa passar um feixe de luz.⁹⁶ Do lado esquerdo do corredor outra porta, também quase fechada, deixa entrar raios de luz. Onde o feixe e os raios de luz

⁹³ Legenda: *Rua do Sol ao Rato [A minha primeira fotografia]. Rua do Sol ao Rato-Primeira Fotografia, 1949/52.*

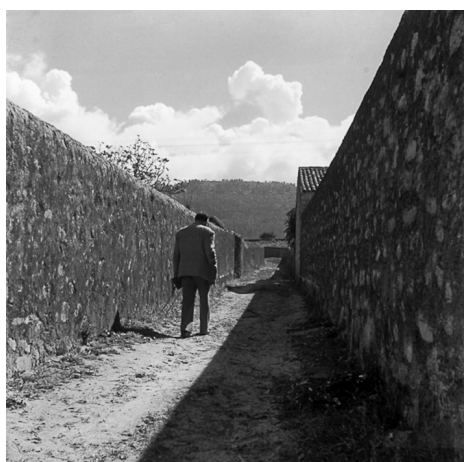
⁹⁴ ver <http://www.clusterflock.org/2009/05/joseph-nicephore-niepce-view-from-the-window-at-le-gras.html>.

⁹⁵ As notícias da invenção são reproduzidas em Sena [1998], p. 13-20. Batchen [1997] contribui pormenores de mais de vinte notícias da invenção da Fotografia.

⁹⁶ Legenda: *Luz Teimosa. Luz Teimosa, 1949/52.*

encontram obstáculos – chão, parede, portas, pó – iluminam e por onde continuam livres não são visíveis. No entanto, raios de luz provenientes de locais diferentes cruzam-se; Lemos dá-nos uma metáfora cristalina da câmara e da sua acção sobre a luz, da organização em perspectiva, bem como dos meios que regulam a quantidade e a qualidade da luz que é transmitida ao plano fotossensível, plano onde o fotografo está.

Se nestas imagens iniciais Lemos dá uma clara prova da sua compreensão da utilização da câmara fotográfica para reforçar a organização perspectivada, as que se seguem iniciam um processo gradual de perturbação e de desmontagem desta mesma ordem.



Prova 3.



Prova 4.

1.4. Perturbação da ordem perspectivada

É o caso na *Prova 3*. Ao mesmo tempo em que reforça a organização espacial – a ideia de um túnel – o fotógrafo perturba esta mesma ideia com a sombra diagonal que divide a imagem em duas zonas, iluminada e outra obscura. E a figura presente e obscura, caminha o estreito percurso iluminado, que vai justamente em direcção ao ponto de fuga central. Tendo em conta que um ponto de fuga é uma construção que tende, por definição, para o infinito, interrogamo-nos até onde irá o caminhador ao longo do seu estreito caminho iluminado?⁹⁷ E aqui é possível estabelecer uma clara ligação com outra imagem fotográfica, a de Eugene W. Smith, *The Walk to Paradise Garden* [1946]⁹⁸, mostrando dois filhos seus a

⁹⁷ Legendas: António Pedro. António Pedro da Costa / *Azinhaga Teatral*, 1949/52.

⁹⁸ A *Life* não quis publicar esta prova das crianças de Smith por considerar que estavam de costas para a câmara, e, consequentemente, para o público. Recusada, só apareceria em público em 1954, na última página da exposição humanista *A Family of Man*, como ícone de esperança na raça humana e no seu futuro. Onde a abordagem aceite no foto-jornalismo até aí tinha sido a de o fotógrafo colocar-se no lugar do leitor, Smith colocava-se assim no lugar do sujeito. consultar Jim Hughes [1999] *W.Eugene Smith (Masters of Photography)*, Aperture, 10, 5-42.

emergir de um bosque escuro em direcção à luz, estabelecendo assim uma declaração de esperança, ao contrário da recém-terminada guerra. Se na prova de Lemos a esperança não parece figurar, ela partilha com Smith a ideia de o fotógrafo se colocar no lugar do fotografado, de perceber, e de partilhar, o mundo interior deste⁹⁹.

Num primeiro visionamento, o que ressalta da *Prova 4* é o ambiente cinzento e de chuva que conota¹⁰⁰. Continuando a percorrer a imagem com o olhar, começam a aparecer simetrias, entre o primeiro plano molhado e o céu enublado, entre os dois segmentos de muro, para rapidamente nos percebermos que uma infinidade delas – simetrias – se vão revelar. E, exactamente coincidente com esta percepção da ordem das formas, outra, a perspectica, vai desaparecendo, à medida que conseguimos acompanhar os contornos de algumas formas outras dissolvem-se, desaparecem.



Prova 5.

Como fundo a *Prova 5* tem um cinzento claro. A fotografada, a poetisa Sophia de Mello Breyner, veste escuro com um colar branco de folhas bordado, folhas que são correspondidas/ecoadas no canto superior esquerdo por folhas de vinha, desfocadas¹⁰¹. A cara destaca-se do fundo através da moldura negra e da forma orgânica dos cabelos. O poste que agarra e o fundo dividido por rectângulos com moldura preta e densa, rectângulos estes que encaixam numa

construção geométrica de Regra de Ouro. A força desta geometria, ao dividir, ou fragmentar, a superfície pictórica, tem o efeito de neutralizar a própria construção perspectiva imposta pelo aparelho, recapitulando a imagem anterior. Se uma mão agarra a força da geometria, esta mesma força – como se fosse necessária uma confirmação – exclui a outra mão da imagem. Um estranho jogo de equilíbrio de forças, onde formas aparecem, ora desaparecem, como na prova anterior, constituindo exemplos

⁹⁹ A *Life* não quis publicar esta prova das crianças de Smith por considerar que estavam de costas para a câmara, e, consequentemente, para o público. Recusada, só apareceria em público em 1954, na última página da exposição humanista *A Family of Man*, como ícone de esperança na raça humana e no seu futuro. Onde a abordagem aceite no foto-jornalismo até aí tinha sido a de o fotógrafo colocar-se no lugar do leitor, Smith colocava-se assim no lugar do sujeito. consultar Jim Hughes [1999] *W.Eugene Smith (Masters of Photography)*, Aperture, 10, 5-42.

¹⁰⁰ Legendas: *Pedraço Minhoto. O Pinhal do Camarido, 1949/52.*

¹⁰¹ Legendas: *Sophia de Mello Breyner. Sophia de Mello Breyner / A Guerreira, 1949/52.*



Prova 6.



Prova 7.



Prova 8.

claros de uma das abordagens que Lemos utiliza para a *ostranenie* da ordem perspéctica. Nesta última imagem, Lemos recorre à moldura para delinear as formas geométricas, bem como para começar a quebrar a representação convencional da figura, através do corte, para fora da imagem, de um braço. O fundo de uma cor e o formato quadrado, o processo “Zero” de Malevich.

Apresentando uma maior noção de profundidade, a *Prova 6*, onde uma menina de véu está perante um grupo alargado de pessoas, separadas pelo desfoco que as torna quase irreais e ao mesmo tempo estabelece um difuso plano de fundo ¹⁰². Uma grande atenção ao olhar, também à blusa branca cuja presença gráfica é muito forte. No entanto, como indícios de *ostranenie*, a moldura corta, as mãos, de uma Madona medieval, de um ícone, corporizados numa menina. Na *Prova 7*, outra menina, de braços cruzados, alinhada com a estrutura da cadeira, cabeça ligeiramente inclinada para o lado, de olhos bem abertos, fixa o fotógrafo ¹⁰³. A força daquele olhar e atitude é tal que o fotógrafo se concentra essencialmente nestes dois pontos para captar a imagem; a câmara aponta ligeiramente para baixo, enquadrando a cabeça da criança muito perto da margem superior, enquanto a linha referente ao espaço, no fundo, quase a dividir a imagem horizontalmente, está ligeiramente inclinada, de acordo com a cabeça. Como exemplo de luz geral e difusa, temos a *Prova 8*, fundo branco, a fotografada ¹⁰⁴ em atitude pensativa e

¹⁰² Legenda: *Quando For Grande? Quero Ser uma Santa!*, 1949/52.

¹⁰³ Legenda: *Natacha França / Bem Quieta*, 1949/52.

¹⁰⁴ Legenda: *Mécia de Sena / Merece uma Pintura*, 1949/52.

grave, interior e distante, mas tudo está no seu devido sítio, compondo uma geometria quase renascentista, excepto – tinha de ser – uns pontos de sujidade na pintura do fundo e um cartaz com letras que parecem dizer “Que há?”¹⁰⁵.

No trabalho fotográfico até aqui visionado, o trabalho de luz apresenta uma grande variabilidade, tendo Lemos recorrido, quase sempre, à luz existente. Esta é, por vezes, difusa e geral, contribuindo para criar fundos com poucos tons, mas com maior frequência é dura e direccionada, permitindo-lhe moldar contornos e sombras. Lemos recorre a elementos na composição da imagem – sujidade, letras, olhar fixo, cortes da mão, molduras dentro de molduras, e geometrias que se replicam infinitamente, entre outros – para produzir um efeito de perturbar, da representação em geral e da ordem perspectica em particular, como vimos. Há no entanto outros elementos que aumentam esta perturbação que importam abordar em particular – sombras e silhuetas – na secção que se segue.



Prova 9.



Prova 10.

1.5. Sombras, Luz, Contraluz e Silhuetas

Na *Prova 9*, a retratada, na penumbra é recortada por uma luz da esquerda que ilumina apenas pormenores como a testa, o nariz, a blusa e pormenores da mão – as articulações realçadas – ligações possíveis para Caravaggio; na margem superior direita, um objecto geométrico estranho parece entrar na imagem¹⁰⁶. O fundo, textura de tela, estabelece o todo, na fronteira da silhueta, entre a diversidade de elementos presentes.

¹⁰⁵ Estas letras podem ser consideradas um objecto surrealista com um funcionamento semelhante ao título LHDAQL da peça de Duchamp.

¹⁰⁶ Legendas: *Manuela Torres. Manuela Torres / Toureira Voluntariosa, 1949/52*. Especificamente a obra *Ceia em Emaús*, de 1606 [Pinacoteca de Brera, Milão]. Caravaggio constrói a partir da escuridão, acrescentando de acordo com o tipo e a direcção da luz.

Contrastando com esta imagem, a *Prova 10*, com fundo negro que destaca a fotografada, uma luz solar directa de lado define claramente os contornos das características que formam a expressão de compostura e distanciamento formal¹⁰⁷. O padrão – triângulos claros – do tecido – sobre o escuro do vestido contribui para um forte efeito gráfico; a sombra da cabeça reforça o destacamento do fundo. Os efeitos perturbadores são a projecção da silhueta da cabeça, dentro de uma moldura de luz, e, a escolha de enquadramento, que corta os braços. Olhando as duas imagens, de uma para a outra as sombras e a luz invertem as respectivas posições nas fotografadas.

Se nestes exemplos Lemos utiliza a luz para criar zonas escuras densas que contribuem para a ideia de profundidade e para a luz de pintores do passado, os exemplos seguintes demonstram como utiliza a luz para destruir a perspectiva, como desliga a fotografia das suas origens ópticas da renascença. Para este tanto emprega uma luz, a



Prova 11.



Prova 12.

contraluz, que elimina a percepção da profundidade por esta ser mais difícil, se não impossível, no escuro relativo. Neste contexto do contra luz revelam-se silhuetas, caso das *Provas 11 e 12*. No primeiro caso a imagem é dividida a meio na linha do horizonte entre céu claro e base negra de onde sai uma silhueta de formas geométricas constituídas por linhas. Imagem de tom binário – quase preto e branco – onde a noção de profundidade deixa de existir e voltamos a lembrar Malevich¹⁰⁸.

Igualmente como exemplo do efeito da percepção de profundidade destruída apresentamos a silhueta de uma árvore, onde a sobreposição e a aproximação entre ramos estabelece densidades diferentes, uma teia densa, pontuada por pequenas formas orgânicas

¹⁰⁷ Legendas: *Alice Gomes. Alice Gomes / Brilho Obedecido no Desenho, 1949/52.*

¹⁰⁸ Legendas: *Cena Animal. Armadilha, 1949/52.*

[exemplos recentes podem ser vistos no trabalho de Mario Giacomelli]¹⁰⁹. Em ambas imagens há uma clara referência ao desenho¹¹⁰, seja pelas linhas – as suas densidades, aproximações e sobreposições e ainda pela fragmentação e união que resulta desta construção.



Prova 13.



Prova 14.

A tomada de vista de cima – a dita vista de pássaro – em combinação com a luz, paralela ou perpendicular ao sujeito, resulta em imagens com profundidade de campo e efeitos gráficos particulares, e constitui um dispositivo para captar a atenção. No caso da *Prova 13*¹¹¹, a repetição de formas geométricas e a tomada de vista de cima, perpendicular ao plano, reduzem a noção de profundidade. A luz – do início ou do fim do dia – límpida e paralela ao plano, prolonga as sombras dos objectos de forma precisa. No caso da *Prova 14*, a tomada de vista e a luz são perpendiculares ao plano fotografado e as sombras, como na anterior prova, dão a compreender, a perceber os objectos de uma forma pouco usual¹¹². Cordas com roupa estendida, mas dada a natureza gráfica do plano de fundo e a sua obscuridade, a imagem parece ser composta por linhas na mesma superfície. Lemos parece ir ao encontro da Nova Fotografia¹¹³ e o seu trabalho inscreve-se assim no horizonte do

¹⁰⁹ Legendas: *Hoje há Passarinhos. Hoje há Passarinhos*, 1949/52. Consultar AAVV [2001b], 192-9, série *Favola*, *Verso Possibili Significati Interiori* [1983-4]. Este é apenas um dos casos onde Giacomelli [1925-2000] se aproxima de Lemos.

¹¹⁰ Acerca da ligação de Lemos com o desenho sugere-se Acciaiuoli [2005], 13-7.

¹¹¹ Legenda: *Pôr do Sol. Pôr do Sol e Alvorada*, 1949/52.

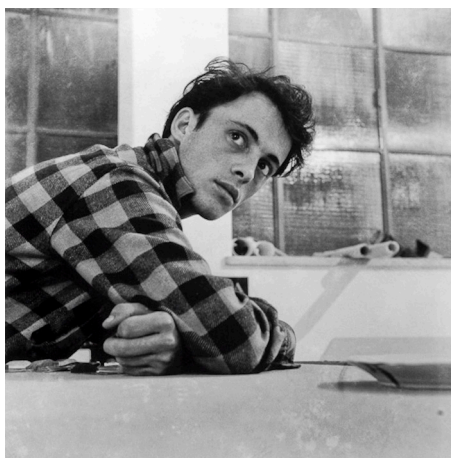
¹¹² Legenda: *Palavras Leva-as o Vento-Roupas Leva-as o Tempo*, 1949/52.

¹¹³ É um termo bastante geral que tenta unir várias práticas, por vezes muito diferentes. Apresentada e definida por Franz Roh no prefácio de *Photo-eye*, lançado na ocasião da famosa exposição *Stuttgard Werkbund Film und Photo*, de 1929. Fotógrafos ligados à Bauhaus na Alemanha, caso de Láslo Moholy-Nagy, ao Construtivismo na URSS, caso de Alexander Rodchenko, os surrealistas em França, caso de Man Ray, ou ainda nos EUA o trabalho de Paul Strand e Charles Sheeler. Consultar Ian Jeffrey [1981], *Photography: A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 106-120.

conceito de *ostranenie* do Formalismo Russo inicial, nos termos abordados no capítulo anterior, e tomados por nós como um dos conceitos chave da fotografia moderna, por um lado, e por ser frequentemente omitido, por outro¹¹⁴.



Prova 15.



Prova 16.

A projecção e a sobreposição de sombras a objectos cria, por vezes, efeitos particulares, caso da *Prova 15*, onde a presença da sombra invertida de uma árvore sobre um fundo, dividido por uma linha diagonal que separa calçada de terra, resulta numa imagem particularmente gráfica. A sombra da árvore – que vem do fundo e de cima – é cortada pelo enquadramento. A tomada de vista aproxima-se da direcção ao sol – no limiar do contraluz – e a luz é reflectida de baixo. A árvore é reduzida a traços grossos, o conjunto a um ícone – a sombra – cortado, de pernas para o ar. A forma irregular da calçada, ao criar uma teia, ou trama parcial – cortada na diagonal – contribui para uma noção de perspectiva instável¹¹⁵. Mas o que destabiliza e perturba é a noção – momentânea – da sombra como índice de outra coisa, desde uma mão, uma teia, ou ainda raízes, que estabelece uma organização espacial sobreposta à calçada.

Na *Prova 16* deixamos, momentaneamente, as sombras, para continuar a considerar o efeito das tramas na organização espacial. Ao fundo dividido por painéis de vidro e um pilar sobrepõe-se a trama da camisa de Costa Pinheiro¹¹⁶. Nesta rectilínea organização sobressaem as formas orgânicas e arredondadas da cabeça, enquanto a mão fechada reforça

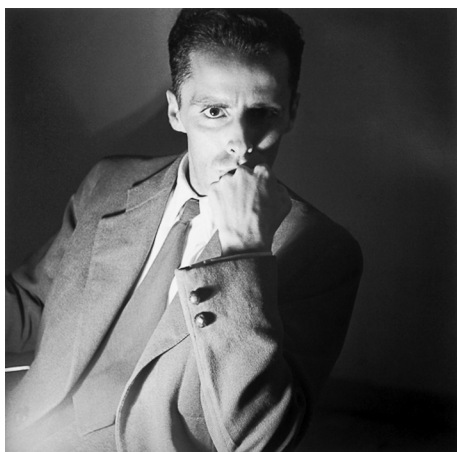
¹¹⁴ A “tomada de vista de pássaro” é uma dos procedimentos formalistas no âmbito da fotografia. Consultar Margarita Tupitsyn [1996], *Soviet Photography*, 101. José França associou a fotografia de Lemos à “fotografia subjectiva” definida por Otto Steinert. Ver França [1953] *apud* Alexandre Pomar [2008].

¹¹⁵ Legendas: *Jardim. Luzes do Chão, 1949/52*.

¹¹⁶ Legendas: *Costa Pinheiro / Braço na Pausa Gráfica, 1949/52*.



Prova 17.



Prova 18.



Prova 19.

a organização imposta pela camisa e o corpo contribui um triângulo, para a geometria rectilínea do conjunto. Voltaremos às tramas no âmbito do objecto surreal¹¹⁷.

Largando por ora as tramas, será pertinente, no nosso percurso, retomar a via das sombras como criadora de efeitos perturbadores da percepção, via que Lemos explora continuamente. Na *Prova 17*, o fotografado iluminado de lado fuma, pensativo, acompanhado por duas sombras suas que estabelecem dois duplos sobrepostos. Mas se à primeira vista a perturbação é estabelecida por via do *Doppelgänger Freudiano*, a sua verdadeira força está na fusão entre o sujeito e as suas sombras, fusão que se dá na diagonal, na linha de força, do formato quadrado. Resumindo, um tríptico, crítico, críptico¹¹⁸. Em contextos de fundo escuro, a projecção de sombras torna-se de difícil, ou mesmo impossível, percepção, caso das próximas duas imagens. E deste jogo, entre visibilidade e invisibilidade, ocultar e mostrar, opacidade e transparência, ou seja, entre penumbra e luz, Lemos consegue fotografias onde o sujeito estabelece uma notável presença, casos aqui apresentados. Pensativo e frontal, o retratado da *Prova 18*, que fixa a objectiva, um olho iluminado, outro obscurecido, de quem olha e vê, tanto o escuro como o claro. E a divisão entre claro e escuro é feita com uma estrutura colunar, estrutura estabelecida por uma luz lateral incidente, que divide, que cisa, a imagem verticalmente e justamente, entre

¹¹⁷ Acerca das tramas consultar o texto que acompanha as Provas 23 e 24. Lembramos aqui que a trama serviu de base para muitos instrumentos que auxiliavam a organização espacial. Acerca destes instrumentos e a sua aplicação consultar Martin Kemp [1990], *The Science of Art*, Yale, New Haven.

¹¹⁸ Legendas: *Adolfo Casais Monteiro. Casais Monteiro / O Bom Adolescente, 1949/52-05.*

escuro e claro. Uma solidez colunar efêmera, como se de ideias ancoradas, velozes se tratasse¹¹⁹. Na *Prova 19*, o sujeito envolto pela escuridão de um chapéu de chuva que segura, parece emergir do fundo escuro em direcção à luz. O peso do escuro, do caos da roupa dobrada é tal que o momento de iluminação promete ser breve¹²⁰.

Em ambas provas o fundo tende para um tom homogéneo escuro que funde as sombras e a percepção espacial concentra-se nos tons intermédios e claros da figura. Em ambos casos a forma triangular, com base na margem inferior da moldura, acrescenta uma dinâmica à perturbação da fusão entre figura e sombra.

Como nota final deste primeiro capítulo intitulado *Mimése*, importa recapitular os pontos que serão de particular relevância para a leitura dos que seguem. Estabelecemos inicialmente o signifiicante como critério organizador dos capítulos, sendo convencional no presente. Afirmámos que Lemos conhece as convenções da representação associadas à fotografia e que vai, como se pretendeu demonstrar ao longo do visionamento das provas, perturbar esta mesma representação.

Estabelecemos também uma ligação com o conceito de *ostranenie* do Formalismo inicial. Consideramos as primeiras provas apresentadas como constituintes do “zero” da fotografia de Lemos, ou seja, o ponto de partida para a perturbação, ou *ostranenie*, da representação que as restantes provas evidenciam ao longo do capítulo. Os dispositivos que o fotógrafo estabelece nestas imagens foram identifiicados como sendo diagonais, fragmentação, silhuetas, sombras, tomada de vista “visão de pássaro”, tramas, a supressão de horizontes e a fusão de sombras com o fundo.

¹¹⁹ Legendas: *Mario Cesariny de Vasconcelos. Mário Cezariny de Vasconcelos / A Mão Secreta da Escrita, 1949/52.*

¹²⁰ Legendas: *Augusto Figueiredo. Augusto de Figueiredo / Por Dostoievsky [104], 1949/52.*

Capítulo 2. Objecto ou Significante Surreal

O maravilhoso é sempre belo, tudo o que é maravilhoso é belo, só o maravilhoso é que é belo. [Breton, 1924] ¹²¹

O Maravilhoso, é a contradição que aparece dentro do real [Aragon, 1925] ¹²²

Neste capítulo serão abordadas as provas de Lemos onde se identificam objectos surreais, ou seja, a fotografia em si é convencional ou mimética, estando a problematização da leitura no próprio objecto [o significante] surreal. Ligando ao processo de *ostranenie*, do capítulo anterior, no presente capítulo ocorre sobremaneira ao nível da percepção, devido à codificação não-convencional que a presença do surreal confere à imagem. Torna-se assim essencial abordar o objecto surreal, que pode ser aproximado de diversos modos.

2.1. O Maravilhoso e o Fortuito

No Manifesto do Surrealismo, escrito por André Breton e publicado em Outubro de 1924, em Paris, o Surrealismo é inicialmente definido como sendo ¹²³:

¹²¹ Andre Breton, [1924], 15. [tl] de “le merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau.” [versão Inglesa – a que se referem o nº de página – *Manifestoes of Surrealism*, 1972]. Breton trabalhou como psicólogo na Grande Guerra, no tratamento de soldados traumatizados. É aqui que tem contacto com algumas teorias de psicanálise num contexto dominado pela psiquiatria da escola francesa que mantinha algumas resistências em relação a Freud. O Surrealismo é definido no primeiro manifesto nos termos de Pierre Janet, claramente hostil a Freud, como sendo um “automatismo psíquico”. Se por um lado, ao contrário de Freud, Breton tornou o inconsciente e o automatismo centrais ao Surrealismo, por outro modificou os termos de referência de Janet, passando, de finalidades dissociativas ligadas à desordem mental, para meio de unificação da personalidade, de síntese e de visão artística. [No seu início, o Surrealismo dedicou-se a textos automáticos e sessões hipnóticas. Ver Foster [1993], p. 2-7 para uma discussão mais alargada. Ver também Breton e Phillipe Soupault [1919], *Les Champs Magnétiques*, acerca dos primeiros resultados da escrita automática.

¹²² Louis Aragon [1925], *Idées*, 30. tl de “Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel”. Aragon terá conhecido André Breton no início da Grande Guerra [1914] no Hospital Auxiliar de Val-de-Grâce, onde ambos estudaram. Para mais informação acerca deste encontro consultar Bate [2004], 58.

¹²³ Breton [1924], *Manifeste du Surréalisme*, 26. [tl] “SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

“[s. m.] Automatismo psíquico puro pelo qual nos propomos exprimir, seja verbalmente, seja de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, isento de qualquer preocupação estética ou moral.”

Neste mesmo manifesto, a fotografia só é mencionada de forma explícita uma vez, no penúltimo parágrafo, no âmbito daquilo que é tolerável, em pé de igualdade com a sífilis¹²⁴. Esta aparente situação de tolerância rapidamente desvaneceu de facto, com a publicação do primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, no início de Dezembro do mesmo ano, com fotografias de capa e interior de Man Ray¹²⁵. No âmbito da produção artística, é com o movimento surrealista que a fotografia passa a estar em toda a parte, como componente das suas colagens e “cadáveres esquisitos”, nas suas diversas publicações, nas paredes, ao lado das suas produções para exposição, e ainda no foro privado das pequenas provas que se trazem na carteira. Face a esta presença em todas as áreas, será curioso notar que nunca foi especificamente teorizada, mas sim tratada no âmbito das ideias surrealistas em geral e das imagens em particular.

Os surrealistas nunca publicaram um verdadeiro manifesto da sua abordagem à fotografia. Podemos porém seguir a intuição de Rosalind Krauss e afirmar que o que este poderia incorporar foi escrito por um não-surrealista, Lászlo Moholy-Nagy em 1943 considera as fotografias surrealistas como a “prova de uma força pouco comum na fusão do comum e do misterioso ou do inesperado, um testemunho maravilhoso”¹²⁶.

¹²⁴ Esta é a única referência directa à fotografia [encontrável em Breton, 1924, 46]. Várias outras referências são feitas a imagem, índice, real e à escrita [bem como ao automatismo psíquico].

¹²⁵ Breton, figura central do movimento e da revista *La Révolution Surréaliste* [1924-29, com Pierre Naville e Benjamin Péret], recorreu à fotografia também nos seus livros, começando por *Nadja* [1928]. Através da técnica de colagem o texto é ligado à imagem e ao documento “real”. A revista, formato entre o folheto e o livro de texto e imagem, foi o suporte preferido dos surrealistas que, ao permitir ligar uma maior diversidade de questões, de colaborações, de textos e imagens, formou a prova de uma acção colectiva inerente ao movimento. [para mais elementos acerca desta publicação ir endereço <http://www.universalis.fr/encyclopedie/surrealisme-les-revues-surrealistes>].

¹²⁶ Krauss [1985] refere esta ausência de teorização em *L'Amour Fou*, 159, bem como uma ideia da utilização da fotografia pelo grupo, 155-189. Consultar Lászlo Moholy-Nagy [1943], *Surrealism and the Photographer*, 3337-3342, [tl.]. Neste artigo Moholy-Nagy escreve sobre a passagem da fotografia, como registo das mais diversas realidades, para a procura da expressão da “realidade essencial” constituída pelo inconsciente. *cont.*

Moholy-Nagy apontou nesta frase um dos conceitos, ou critérios, centrais do Surrealismo, o *maravilhoso*, já abordado por André Breton em 1924, no 1º manifesto¹²⁷. Breton inscreve “maravilhoso” no texto, e de seguida, chama-nos a atenção para “o que é admirável acerca do fantástico é que já nada é fantástico, tudo é real”, ou seja, constitui o interior psíquico como o campo “real” da acção surrealista¹²⁸. Campo este que viria a ser claramente alargado e definido através das ideias de outro membro do grupo surrealista, Louis Aragon.

Aragon afirmava o poder revelador de um maravilhoso moderno pelas técnicas de registo do índice. Já em 1919, o cinema constitui para ele a técnica que pode “realizar sem nenhum obstáculo” um “fantástico, um maravilhoso moderno rico e diferente”¹²⁹. Em *Le Paysan de Paris*, com o auxílio de instrumentos de medida, incluindo os da óptica moderna – um microscópio e uma pequena câmara, Aragon procura os novos mitos presentes no mundo real visível. Como resultado desta exploração inscreve as técnicas indiciais na base da “imagem espantosa” que, ao perturbar a via a seguir, propõe significados abertos, irreduzíveis a um discurso e a uma interpretação unívocas¹³⁰. É conhecida a celebre fórmula que Aragon publica no 3º número da *Révolution Surréaliste*, “a realidade é a ausência aparente da contradição. O maravilhoso é a contradição que aparece dentro do real. O

¹²⁷ *cont.* Aborda também a implementação da estratégia surrealista na procura do maravilhoso, através de situações produzidas artificialmente e aos processos fotográficos que utilizaram, nomeadamente os fotogramas, a impressão múltipla [ou sobre-impressão], e a foto-montagem, herdados e aperfeiçoados do movimento Dada. Com base nestas experimentações, conclui que delas irá “nascer uma nova forma de criação pela luz.” Outros textos que tratavam a fotografia surrealista já tinham sido publicados mas sempre em relação a um autor, caso de Man Ray [1936], por Julien Levy, onde é creditado com a passagem da fotografia do realismo para o Surrealismo recorrendo sempre a uma abordagem literária e pictórica, na antípoda de qualquer realismo ou a qualquer ditadura técnica.

¹²⁸ Consultar Breton [1924]. Alguns anos mais tarde o próprio Breton iria introduzir a ideia de realidade e maravilhoso com um sistema de vasos comunicantes.

¹²⁹ Louis Aragon, *Du Sujet*, 1919, 1998, p. 43. “réaliser sans aucun obstacle” un “fantastique, un merveilleux moderne autrement riche et divers”. No que respeita a especificação “moderno” associada ao “maravilhoso”, este último é colocado numa janela temporal que começa no século XIX, estando anteriormente ligado ao pensamento poético na Europa a partir do século XVI, no sentido de criar com texto uma imagem maravilhosa na mente do leitor (ver Praz [1964], 55-56) .

¹³⁰ Louis Aragon 1926, *Le Paysan de Paris*, 82. “O vício chamado *Surrealismo* é o emprego desregulado da *imagem* estupefaciente, ou antes a provocação sem controle da imagem por ela própria e por aquilo que ela move no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: porque cada imagem, cada vez que vinga, força a rever todo o Universo.” [tl]

fantástico, o além, o sonho, a sobrevivência, o paraíso, o inferno, a poesia, tantas palavras para significar o concreto”¹³¹.

Será no seguimento destas ideias de Aragon que o trabalho de Eugene Atget é chamado, contra vontade, para o campo surrealista por ter fotografado um Paris muito semelhante àquele sobre o qual Aragon escreve, ambos descortinando o “mistério imanente que tem por nome: banalidade”¹³². Se a ligação entre o real de Aragon e o maravilhoso de Breton foi gradualmente, de 1924 a 1932, transformada e estabelecida em termos de “vasos comunicantes”, o resultado continuava ligado ao onírico, e a fotografia não passava de um seu registo automático: o belo, o maravilhoso e o fortuito constituíram o vértice do Surrealismo de Breton, vértice que no início dos anos 1920 era explorado por diversos processos de acesso ao interior mental [hipnose, automatismos psíquicos], que no fim da década adquirira uma concretização através da sua racionalização, enquanto as práticas iniciais perdiam relevância¹³³. Esta racionalização não deixa de ser uma paródia, paródia visual, estabelecida pela aparência externa da sua revista e pelo seu retrato colado na cara de um cientista a utilizar os modernos instrumentos ópticos de medida, como se estas fossem vias de medição onírica.

Na visão mais contemporânea de Rosalind Krauss, o que Breton conseguiu estabelecer no primeiro manifesto não foi tanto uma categoria estética propriamente dita, mas uma chamada de atenção a certos estados mentais [sonhos], a certos critérios [o maravilhoso] e a certos processos [o automatismo]; a ligação entre estes estados mentais no

¹³¹ *Révolution surréaliste*, nº 3, Abril 1925, 30. [tl] de “La réalité est l’absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel [...] Le fantastique, l’au delà, le rêve, la survie, le paradis, l’enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret”.

¹³² Waldemar George, “Photographie vision du monde”, *Arts et métiers graphiques*, nº 16, 15 mars 1930, p. 136. Será também no contexto das revistas surrealistas que Berenice Abbott, assistente de Man Ray terá encontrado o trabalho de Atget. Em meados dos anos 1930, Abbot regressou aos Estados Unidos com um grande número de negativos de Atget, que terá tido como consequência lançar as “sementes” de uma fotografia com bases no Surrealismo naquele país. Consultar Watney [1980] in Burgin [1982], 171.

¹³³ Como estado a que chegou o movimento sugere-se André Breton, *Les vases communicants*, 1932, Gallimard, Paris. Com base nas diferentes teorias de interpretação do sonho, com especial desenvolvimento Freudiano, Breton estabelece os mundos do sonho e do real com sendo ligados e partes de um todo comunicante, sendo no entanto necessário para esta união uma transformação social radical que visa, em última instância o “destino eterno do homem”.

âmbito do acaso é que serve de núcleo para a estética surrealista, encontrada, fortuitamente¹³⁴.

O acaso objectivo, um dos conceitos ligados ao *maravilhoso*, pode seguir duas vias, de acordo com Hal Foster, a fortuita ou a pré-ordenada¹³⁵. Para Quentin Bajac, no âmbito desta ideia de acaso, o artista surrealista passou a incorporar o espírito da deambulação, do colecionador de “achados”, de “coincidências petrificantes”, constantemente a questionar o familiar para expor a sua “*inquietante estranheza*”¹³⁶. E é justamente este conceito de origem Freudiana que é actualmente considerado uma das chaves de acesso e de unificação de toda a produção surrealista – independentemente do registo utilizado – que de seguida abordamos.

¹³⁴ Ver Krauss [1984], *L'Amour Fou*, 19. A autora estabelece uma comparação, em que se o processo do automatismo e o acaso têm em comum a eliminação de toda a elaboração propriamente racional, têm diferenças profundas. No primeiro caso trata-se de um processo que possibilita exprimir o que há de mais profundo ou espontâneo, no segundo espera-se a revelação de um encontro exterior sem organização, no espectador. A exposição *Explosante-fixe*, versão Francesa de *L'amour Fou* [a Americana] organizada por Rosalind Krauss e Jane Livingston no centro Pompidou em 1985 marca a interpretação contemporânea das ligações entre Surrealismo e fotografia, onde a influência de Breton é desvalorizada para favorecer uma abordagem mais centrada em Georges Bataille. Acerca desta questão sugere-se Michel Poivert, [2006], 9.

¹³⁵ Consultar Foster, [1993], *Compulsive Beauty*, 29, 20-46. Para Breton o Maravilhoso tem dois cognatos: a Beleza Compulsiva, anunciada em *Nadja* [1928], e o Acaso Objectivo, desenvolvido no *Les vases communicants* [1932]. Ambos foram refinados no seu *L'Amour Fou* [1937]. O exemplo por excelência que consegue reunir as vertentes do acaso objectivo - é avançado pelo próprio Breton em *L'Amour Fou*, o *Cendrier Cendrillon* [o Cinzeiro Cinderela]. Foi encontrado por acaso na feira de Saint-Ouen em 1934.

Nesta obra, Foster define os conceitos centrais do Surrealismo em si – o Maravilhoso, a Beleza Compulsiva e o Acaso Objectivo – recorrendo à leitura da obra escrita de Breton como contendo, por definição o conceito de Estranheza Inquietante. No caso dos objectos surrealistas Foster propõe a seguinte síntese:

“Chegamos a esta fórmula paradoxal do objecto surrealista: tal como o encontro único do acaso objectivo é uma repetição *inquietante e estranha*, assim também o objecto encontrado é um objecto perdido que, nunca recuperado, é sempre procurado, sempre repetido.”

“We arrive then at this paradoxical formula of the surrealist object: just as the unique encounter of objective chance is an *uncanny* repetition, so too the found object of objective chance is a lost object that, never recovered, is forever sought, forever repeated.” [tl] *Ibid*, 42.

¹³⁶ Itálico nosso. Para mais informação acerca desta atitude dos surrealistas sugere-se Bajac [2009], Ver *Le réel, le fortuit, le merveilleux*, in AAVV [2009a] 124-125.

2.2. A Inquietante Estranheza

No seu texto intitulado *Das Unheimlich* [1919]¹³⁷, por nós abordado no contexto da análise de *ostranenie* no capítulo anterior, Freud recapitula e desenvolve o conceito de *inquietante estranheza* à medida que analisa um conto de E. Hoffmann, *The Sandman*. Freud analisa as raízes do sonho e do desejo partindo da memória infantil. O cerne do argumento Freudiano que se refere à *inquietante estranheza* pode ser sintetizado pela ideia de um impulso emocional que ao ser reprimido é convertido em medo, e que passado algum tempo regressa – na sua forma original ou não – para assombrar. Por outras palavras, a *inquietante estranheza* resulta de algo familiar que se tornou estranho ao ser reprimido, e quando retorna, perturba, inquieta¹³⁸.

Ao encontro deste conceito vai Hal Foster, no seu *Compulsive Beauty* [1993], ao desenvolver uma alternativa ao enquadramento do Surrealismo nas categorias tradicionais da História de Arte [p.ex. a equivalência entre escultura e objecto ou, a definição de períodos]; propõe antes uma análise que tem como base um conceito contemporâneo com o próprio Surrealismo, a *inquietante estranheza*¹³⁹. É com este conceito que vai dissecar o Surrealismo de Breton. A sua aplicação ao Surrealismo torna-se evidente através de ideias chave de Foster, muito em particular aquela que estabelece a ligação entre o sublime e a

¹³⁷ É referido o título em Alemão para referenciar o artigo consultado numa compilação inglesa intitulada *The Uncanny*. Embora faça referência ao *Zur Psychologie des Unheimlichen* [1908] de E. Jentsch, definição de *Unheimlich* [nd] a que Freud recorre é de Friedrich von Schelling [1775-1854], um dos pensadores do Idealismo Germânico, que define o termo com algo que deveria ter permanecido escondido e que veio à luz. Consultar Freud, 1919, *The Uncanny*, 132.

¹³⁸ Veja-se Freud [1919], 147-8. “Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que cada afecto que resulta de um impulso emocional – de qualquer tipo – é convertido em medo ao ser reprimido, será sequente que entre aquelas coisas que são sentidas como assustadoras tem de haver um grupo no qual se pode mostrar que o elemento assustador é algo que foi reprimido e que agora regressa. Esta espécie de assustador constituiria então a *estranheza inquietante*, e seria imaterial se é em si originalmente assustador ou se originou de outro afecto.

Em segundo lugar, se esta é realmente a natureza secreta da *inquietante estranheza*, podemos compreender o porquê da utilização alemã do familiar [“das Heimliche”] poder mudar para o seu oposto, a *inquietante estranheza* [“das Unheimlich”], porque este elemento *estranhamente inquietante* é de facto nada novo ou estranho, mas algo familiar ao psíquico há muito tempo e que se tornou estranho ao ter sido reprimido. A ligação com repressão agora ilumina a definição de Schelling da *inquietante estranheza* como algo que deveria ter permanecido escondido e que veio à luz” [tl].

¹³⁹ Foster [1993], xv-xix. Ao convocar artistas de várias épocas, incluindo Uccello, Dante, Shakespeare, Chirico e Man Ray, Breton neutraliza a noção temporal utilizada pela História de Arte para classificar. Ver Breton [1924] *Manifeste du Surréalisme*.

inquietante estranheza. Freud não define claramente a sublimação como um processo que parte de componentes psicológicos específicas – i.e. repressão, idealização, etc. Podemos interpretá-lo como sendo a conversão dos impulsos sexuais para fins civilizacionais [arte, ciência] com funções de unir e ligar [beleza ao artista, verdade ao cientista]. A de-sublimação será assim a conversão inversa, onde a união e a ligação são afrouxadas. Na arte este afrouxamento pode levar à [re]erupção do sexual, situação apoiada pelos surrealistas. Também pode levar à [re]fragmentação do objecto e do sujeito, situação que poucos surrealistas arriscam. E é neste interface de confronto entre sublimação e de-sublimação onde o Surrealismo quebra. O grupo Bretoniano opõe-se ao poder estranhamente inquietante da de-sublimação, enquanto Bataille e Einstein o prosseguem, seguindo, de acordo com Foster, a linha da sua ligação com a morte¹⁴⁰.

No contexto do seu *Unheimlich*, Freud considera o autómato do conto *The Sandman* como sendo um duplo, sem vida, de um ser vivo. A semelhança estabelecida entre os dois – autómato e ser vivo – é um simulacro por ser a relação entre cópia e original a da falsa assemelhação, onde a aparente semelhança externa contrasta com a diferença nuclear. O sentimento de *inquietante estranheza* origina aquando do reconhecimento destes pares como opostos extremos, após um reconhecimento inicial de semelhança; é este o diferimento a que se refere Freud em “algo que foi reprimido e que agora regressa”¹⁴¹.

Além de permitir criar um discurso acerca da produção surrealista, o conceito da *inquietante estranheza* vai permitir alargar a base deste, ao servir de ponte ou elo de ligação com as ideias de um seu, como dizia Breton, “inimigo de dentro”, Georges Bataille. Se o Surrealismo, de acordo com Breton, tem uma estrutura vertical que liga uma base real a um vértice onírico onde se encontra o maravilhoso, a crítica de Bataille estabelece-se numa base para onde tudo pode ser baixado, tendo um funcionamento horizontal como iremos ver, um funcionamento que foi estabelecido com base num outro conceito chave para dissecar não só o Surrealismo, mas toda a produção artística contemporânea. Esse conceito tem o nome de *Informe*.

¹⁴⁰ Consultar Foster [1993], 107-110.

Carl Einstein [1885-1940] um dos contribuidores da *Documents* será abordado mais à frente, com particular destaque no Capítulo 3.

¹⁴¹ Freud [1919], 147-8. Para um maior desenvolvimento deste assunto veja-se Foster, 1993.

2.3 O *Informe*

É o trabalho de Georges Bataille, o “inimigo de dentro” de Breton, desenvolvido com uma orientação assente na horizontalidade de um materialismo de base, que de seguida desenvolvemos¹⁴². A teoria de Bataille que nos interessa começa a ser exposta durante a sua colaboração com a revista *Documents* [1929-1931], uma edição luxuosa com uma orientação particular para a arte. Para melhor compreender esta orientação da revista, e do próprio Bataille, serão clarificadoras algumas breves linhas acerca do conceito da alegoria medieval, por ter sido neste contexto que desenvolveu a sua dissertação¹⁴³.

Se a alegoria medieval assumiu uma relação directa entre a hierarquia no corpo e um significado estável e garantido da própria alegoria [no corpo, o elemento mais elevado é a cabeça; na sociedade, o rei; e no universo, Deus], então podemos concluir que uma teoria que simplesmente substitui uma hierarquia por outra [uma hierarquia que promove o elevado substituída por uma que favorece o baixo] iria apenas inaugurar uma nova metafísica e um novo sistema alegórico estabilizado de significados¹⁴⁴.

Bataille demonstra ter consciência dos limites teóricos da alegoria, e que a queda do elevado e do nobre põe em dúvida a própria coerência da alegoria; o que Bataille elabora é uma espécie de alegoria decapitada, na qual o processo de significação e referência associado à alegoria continua, embora as referências, anteriormente consideradas estáveis e que possibilitam a alegoria, sejam, em última análise, subvertidas; ou seja, em última instância, uma espécie de alegoria acerca da queda da própria alegoria.¹⁴⁵ Um exemplo desta operação de alegoria acerca da queda da própria alegoria é visível na sua entrada do *informe*, apresentada no seu Dicionário¹⁴⁶:

¹⁴² Acerca desta questão da orientação de base, veja-se Yve-Alain Bois [1997], 26-32.

¹⁴³ Consultar Allan Stoekl [1985], *Georges Bataille, Visions of Excess*, 1985, i-ix.

¹⁴⁴ *Ibid*, xiii-ix. onde recorre à obra *Allegory* [1964] de Angus Fletcher, Cornell University Press, Ithaca, p. 109-110. tl. Fletcher introduz e desenvolve o termo *kosmos* para indicar uma representação alegórico-visual, onde significa 1] um universo, e 2] um símbolo que implica um posicionamento/ordem numa hierarquia.

¹⁴⁵ *Ibid*. Ver também o texto de um dos colaboradores de Bataille, o de Carl Einstein, [1929a], “Dictionnaire Critique: Rossignol,” *Documents I*, n2, 118, “l'allégorie est une manière d'assassinat, puisqu'elle supprime l'objet et lui vole son sens propre.”

¹⁴⁶ Georges Bataille [1929], “Chronique-Dictionnaire”, *Documents*, 7. Dez. 1929, 381-2.

“INFORME. – Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il désigne n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but : il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble a rien et n’est qu’informe revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.”¹⁴⁷

Com esta definição Bataille propõe desconstruir o significado convencionado de palavra apresentada; retirar o valor convencionado, estático, de uma palavra e estabelecer um novo valor, dinâmico, das funções, ou operações envolvidas pela palavra. E é justamente, com esta ideia de operação que podemos abordar uma leitura mais contemporânea do seu trabalho através da obra de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide*, de 1997¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Ibid*, 382. “INFORME-Um dicionário começaria a partir do momento em que já não dá o sentido mas as tarefas das palavras. Assim o informe não é apenas um adjetivo com um dado sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma. Aquilo que designa não tem os seus direitos em qualquer sentido e é esmagado como uma aranha ou uma minhoca. É necessário em efeito, para que os homens académicos sejam contentes, que o universo tome forma. A filosofia inteira não tem outro propósito: trata-se de dar uma casaca àquilo que é uma casaca matemática. Em contrapartida afirmar que o universo se assemelha a nada e é apenas informe é o mesmo que dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”. [tl]

¹⁴⁸ Bois e Krauss, [1997]. Nesta obras os conceitos abordados por Bataille no seu dicionário são apresentados como se de um livro de receitas de operações se tratasse. O *informe* como operação é aqui lembrado, explicitado e explorado [p. 15-18] mas não definido [p.18]. Bois e Krauss equacionam o *informe* em termos de quatro outras operações, duas directamente do arsenal que desconstrói de Bataille – horizontalidade e materialismo de base – e outras duas derivadas desse mesmo arsenal – *Pulso* e *Entropia*. Cada uma destas operações é depois apresentada em termos de outras operações, inter-relacionáveis entre si. Os autores desenvolvem o livro com exemplos de obras dos surrealistas e com obras mais contemporâneas, abrangendo o espectro da arte moderna e contemporânea; nesta operação, conseguem estabelecer uma ligação a toda a arte do século XX, através da ferramenta conceptual que se vai revelando, o *informe*; a este livro esteve ligada a exposição *informe: Mode d’emploi*, em 1996 no Centro Georges Pompidou, esta “a única instituição cultural a apoiar este projecto”, 9.

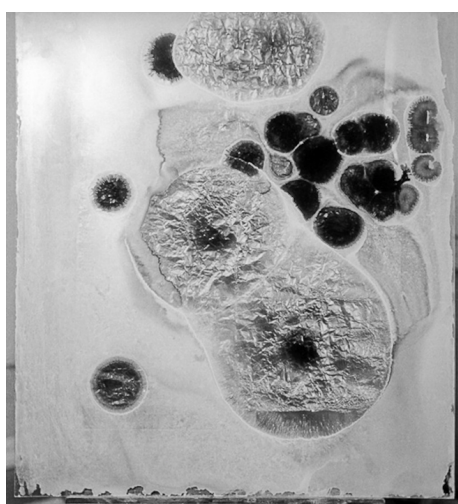
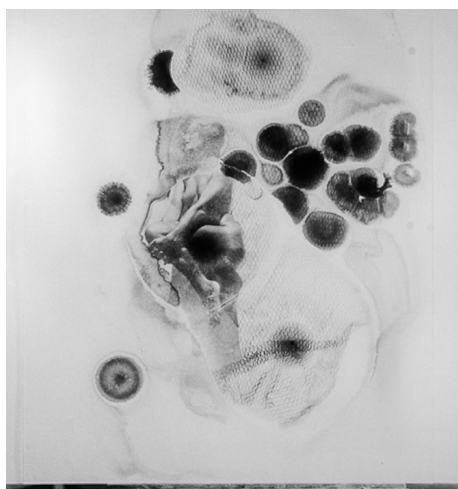
Como operação, na óptica destes dois autores, o *informe* – mais concretamente o discurso de Bataille acerca deste – opõe-se, por definição, à dialéctica e à assemelhação¹⁴⁹. São estes dois dos pontos que serviram de base a Georges Didi-Huberman no seu *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* [1995], onde liga o *informe*, por assemelhação, a uma iconografia rasgadora e ainda a uma dialéctica do “sintoma”¹⁵⁰.

Para estabelecer uma ligação mais operacional entre estes conceitos podemos considerar que têm um efeito sobre a nossa percepção das coisas. Como efeito sobre a percepção, podemos olhar a *inquiétante estranheza* e o *informe* como processos para a sua perturbação e finalmente como sua renovação, já que quando evocados, prolongam o tempo de atenção com determinada obra. Deste ponto de vista podem ser vistas como instâncias de *ostranenie*. Com estes instrumentos teóricos, abordamos de seguida as imagens de Fernando Lemos onde se identificam significantes surreais.

¹⁴⁹ ver Bois e Krauss, [1997] 67-73, 79-80. Nestes textos discordam com a ideia de Didi-Huberman da assemelhação e dos sintomas, dando como razão o facto de Bataille não ter aprofundado esta ideia em *Documents*. De facto não foi Bataille que desenvolveu a ideia do sintoma, mas sim outro colaborador da *Documents*, Carl Einstein, bem como a ideia da dialéctica. Voltaremos a este último autor no 3º capítulo.

¹⁵⁰ Didi-Huberman, Georges. [2000], p. 9-11 e 337-38. Nesta obra Didi-Huberman parte de uma análise da revista *Documents*, da relação texto-imagem em particular, para desenvolver toda uma estética do *informe*, com base numa iconografia que nega a semelhança como conformidade [S. Tomás], afirmando sim o *informe* como rasgo ou rasgadora da semelhança, como base para uma iconografia inversora, horizontal, que desmonta a iconografia de origem renascentista e a emblemática católica de Alciato.

2.4. Mutabilidade / Instabilidade dos significados



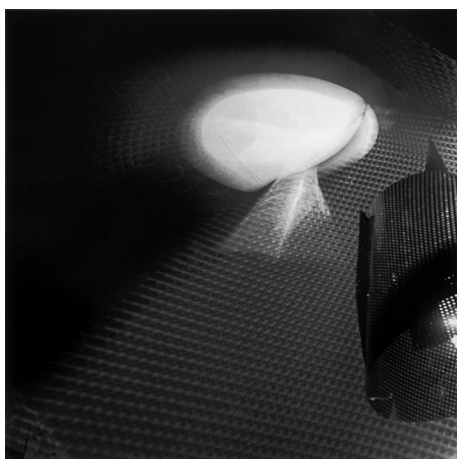
Provas 20, 21, 22. [detalhe]

Coisas, três imagens que são registos de uma peça em mudança [ver Provas 19, 20 e 21]¹⁵¹. A ligação entre as três é evidenciada pela coincidência de marcas de pigmento e referências no suporte – rasgões e formas – e é apresentado um processo de esfacelamento, metamorfose e construção/desconstrução através de um jogo entre transparência e opacidade, onde é revelado ora um corpo de mulher sentada com a imagem de uma cabeça a sair-lhe da própria cabeça, ora uma matéria enrugada e brilhante ou ainda um corpo de mulher em pé, cuja cabeça coincide com uma das manchas de pigmento.

Nestas imagens Lemos opera uma passagem da verticalidade à horizontalidade. Se nas primeiras duas imagens são visíveis vestígios de verticalidade [a modelo, o escorrimento na margem inferior], na terceira a gravidade deixa de ter relevância já que os processos que tornam as manchas difusas e que expõem novas texturas não dependem da gravidade para a sua acção. A sequência acompanha a mutação da representação pictórica, que vai-se derretendo, um estado de fusão – uma das propriedades que Lemos atribui à fotografia – em direcção a um estado amorfo e indiferenciado, onde a redução da entropia – a energia que organiza – faz tender o todo para um estado onde a forma desaparece e uma nova coerência interna – a do *informe* – emerge. E aqui torna-se evidente uma ligação ao “significado interno”, índice dos “drip-paintings” de Jackson Pollock¹⁵².

¹⁵¹ Legendas: Prova 20: *Estudo Coisas do Vidro*, 1949/52, 21: *Estudo, Coisas do Corpo*, 1949/52, 22: *Estudo Coisas da Água*, 1949/52.

¹⁵² Consultar Lemos [2009], onde considera a fotografia como fusão, ao contrário da pintura.



Prova 23



Prova 24

A manifestação da entropia¹⁵³, ou da despesa, em fotografia resulta da transferência de energia – luz – para a superfície fotossensível, constituindo assim um estado latente. A imagem latente fixada – o negativo – e a sua posterior passagem a definitiva são processos regulados pela intensidade e quantidade da luz, cuja natureza Lemos explora. E é nesta investigação acerca da natureza da luz – quantidade, direcção e qualidade – onde se enquadram as duas provas seguintes.

Na primeira, a *Prova 23*, é apresentada uma luz, um cogumelo em chama. Aqui Lemos baralha-nos completamente e temos de procurar termos de referência plausíveis. À primeira vista, tratar-se-ia de um fotograma – um pouco ao estilo do dadaísmo – em que vários materiais são colocados em cima do papel fotossensível, sem recurso à câmara fotográfica¹⁵⁴. Mas tal não fazia parte das operações fotográficas do autor nesta época. No entanto, com um olhar mais atento, em particular às perfurações no objecto do lado direito, vemos um plano onde existe foco e partindo daí o gradual desfoco para lá e para cá. Estamos perante um jogo de luz, sombra e texturas, “estranhados” e onde temos de procurar resolver um enigma visual. A segunda imagem continua a ideia de um enigma visual¹⁵⁵.

¹⁵³ A categoria *Entropia* é apresentada em Bois e Krauss [1997] 169. Bataille não utiliza este termo específico da termodinâmica, mas sim “despesa”. No entanto a ideia de que quantidades crescentes de energia [ou, despesa] são necessários para manter um determinado estado de organização é análoga. Os desequilíbrios cósmicos deste excesso são compensados por mecanismos reguladores cíclicos, tais como a guerra. Ver Bataille, 1933, *La notion de dépense*. Pollock também é tratado em Bois e Krauss [1997] nas categorias de Horizontalidade e Kitsch 93-102, 117-29.

¹⁵⁴ Legenda: *Luz Desarmada*, 1949/52.

¹⁵⁵ Legenda: *Luz Despertada*, 1949/52.

Uma fonte de luz projecta várias tramas ou redes num écran, formando uma imagem que indicia organização espacial, ora rígida, mecânica ora flexível, orgânica. As estruturas organizacionais mais fluidas, mais orgânicas, indiciam [hoje] algo de fundamentalmente biológico, que poderia ser a divisão e reprodução da unidade da vida – a célula – ou ainda um céu de cromossomas, as estruturas que contêm toda a codificação fenotípica da vida.

Em ambos os casos os objectos – tramas – usualmente empregues tendo como efeito fragmentar em unidades para organizar, sintetizar, o campo visual, neste têm a particularidade de complicar este mesmo campo, através da própria deformação e do relacionamento espacial; ao travessar, a própria luz revela algo da sua natureza: capacidade de ser projectada e retida, de ser dispersada e aglutinada, de clarificar e de obscurecer, e de construir e desconstruir a representação perspectiva, ou ainda, o estado ao mesmo tempo ambíguo e, liberatório, do *informe*¹⁵⁶.

Na *Prova 25* é apresentada uma imagem captada através de uma rede ou trama rígida. Os sujeitos são reduzidos a pontos descontínuos separados por pontos negros. Como efeito geral a trama funciona simultaneamente para ocultar, fragmentar, e perturbar a construção perspectiva, e como efeito específico serve para unir – ou mesmo aprisionar – o campo visivo. A tomada de vista de baixo para cima contribui para o efeito estranho criado pela trama e confere ao todo um ar ameaçador¹⁵⁷.

Outro efeito de união do campo visual é apresentado na *Prova 26*, fundo branco de onde saem, através de rasgões, as cabeças dos artistas e de uma escultura, bem como duas mãos, uma humana e outra de manequim; sobre o fundo branco, um retrato pintado, uma pequena cabeça talhada com sombra, e no canto inferior esquerdo uma

¹⁵⁶ Acerca da teoria das tramas consultar Hannah Higgins, 2009, *The Grid Book*. Neste identifica a origem das tramas e das molduras nos primeiros blocos cozidos para construir abrigos.

Nas grandes obras os reis colocavam o primeiro bloco, depois de o manufacturar.

Neste contexto citamos:

“O rei colocou a água benta na moldura do molde do tijolo. Organizou devida-mente os materiais, pincelou o molde com mel, manteiga, e creme; misturou várias ervas e essências de todo o tipo de árvores até obter uma pasta. Actuando de forma precisa e prescrita, conseguiu produzir um tijolo muito belo. Deu uma pancada no molde do tijolo e este emergiu à luz do dia.”. *Ibid*, 169 [tl].

A aplicação da trama seria também utilizada por artistas como Durer, para traduzir as 3 dimensões para as duas cartesianas da superfície. *Ibid*, 20 [tl].

¹⁵⁷ Legenda: *Azevedo / Pilar / Vespeira / Mirar para Ser Visto, 1949/52*.



Prova 25



Prova 26.



Prova 27

moldura – vazia, tocada pela mão humana, e de onde está apoiado um chapéu de chuva ¹⁵⁸. O fundo branco representa o plano de acção dos artistas, e os rasgões causados pelas cabeças estabelecem um mapa, mapa de ruptura, registado pela fotografia. O canto da moldura vazia, com uma mão em cima parece indicar a tentativa de estabelecer uma nova ordem pictural, e ao mesmo tempo a ideia de um percurso no seu começo, ideia reforçada pela presença da pintura a óleo [um auto-retrato]; auto-retrato que dá também sentido à obra sob análise que é uma visão sobre o próprio grupo, de uma acção colectiva.

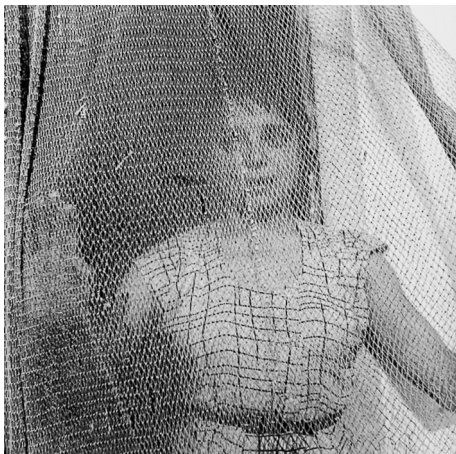
Neste sentido da acção colectiva incluímos a *Prova 27* que contribui para a ideia de grupo ¹⁵⁹. Esta prova é incluída para terminar a ideia da acção de grupo. O olhar de O'Neill remete para a cabeça de manequim visível na *Prova 34*, enquanto a expressão de Mitrani é enigmática mas serena. Voltaremos a este retrato de grupo, muito em particular à atitude de descontração dos fotografados que nos vai permitir tecer algumas considerações no final do terceiro capítulo.

Se as tramas impõem uma unificação / divisão rígida à imagem as redes transparentes indiciam outras leituras. Assim, o retrato da *Prova 28*, através da rede, indicia o efeito pontilhista, bem como traços ou linhas que se cruzam, sendo este último efeito reforçado pelos próprios traços no vestido da retratada ¹⁶⁰. Ao ser flexível, dobrável sobre si mesma, a rede permite,

¹⁵⁸ Legenda: *Reunião de Directoria* / F. Lemos / *Vespeira* / Manoel Correia / F. Azevedo / Carlos Ribeiro, 1949/52.

¹⁵⁹ Legenda: *Vespeira* / Alexandre O'Neill / Nora Mitrani / *Abraços Lisboetas*, 1949/52.

¹⁶⁰ Maria Emilia Azevedo / *Quando não há Porta*, 1949/52.



Prova 28.



Prova 29.

ao contrário da trama, que pontos numa sua extremidade contactem com outros em qualquer outro ponto da sua superfície; contactos efémeros, fortuitos, infinitamente variáveis, provocados por vento ou a passagem de um animal ou o embate de um insecto. Estas variáveis disposições da rede isotrópica formam uma matriz ou mapa de contornos próprios, uma impressão efémera e fortuita que resulta numa espacialidade com estas mesmas propriedades; índice também da espacialidade dos sonhos, onde as ligações acontecem, dão-se, de acordo com uma ordem que o seu invólucro – o dormidor – em pouco ou nada pode alterar. A própria mutabilidade e instabilidade desta matriz isotrópica destrói a forma, transgride a sua própria forma¹⁶¹. Mais uma invocação do *informe*, especificamente de uma sobreposição binária do *informe* sobre o *informe*, numa estrutura ternária, quaternária, numa tendência infinita, alucinante e instável.

Outra manifestação do *informe* em fotografia a que podemos chamar, seguindo a lógica do “zero” de Malevich, “zero do *informe*”, é uma prova reduzida a um tom, entre preto, cinzento e branco, vazia de conteúdo, sem qualquer tipo de forma excepto os vestígios do grão foto-químico da emulsão. Nestas situações a ordem perspéctica também desaparece¹⁶². Lemos recorre com frequência a fundos com esta referência no seu trabalho fotográfico. Como exemplo, a *Prova 29*, fundo *informe*, sujeito em posição de queda, luz de baixo, olhos cerrados¹⁶³. No fundo, a palavra “IO” reforça a ideia de queda e é um exemplo de como as palavras, rótulos ou legendas, têm um papel preponderante na atribuição do significado. Uma viagem para incerto destino doloroso, de queda, até ao horizontal, horizonte de Bataille. O significado não é fixo e a decisão do

¹⁶¹ Ver Krauss e Bois, em *Isotropy* [p. 103-108].

¹⁶² Acerca do “zero” da pintura, ver 24. Consultar também Lemos [2009] em que o autor afirma que durante a impressão das provas preocupa-se com a colocação do preto e do branco: os tons intermédios ficam ao critério do impressor.

¹⁶³ Legenda: *Augusto de Figueiredo / Fragmento de Suplício [105], 1949/52*

observador será necessária para o atribuir. Por outro lado, esta decisão diferida, ou indecisão, tem como efeito reprimir o significado, e enquanto estamos nesse processo de indecisão e repressão estamos precisamente a pisar território estranho e inquietante.

E justamente, é este território – da *inquietante estranheza* – que serve de espaço “vital” para a acção do objecto surrealista por excelência, nada mais nada menos que o perfeito duplo, do humano, da sua escala, da sua certeza efêmera, da ambiguidade: o manequim e um seu associado, o boneco articulado¹⁶⁴.

Na *Prova 30*, um boneco articulado em posição de caminhar diante de um écran branco, onde a sua sombra é projectada, criando assim uma forma análoga a esta, um seu duplo¹⁶⁵. Com um instrumento contundente na mão dirige-se para um objecto [búzio], espiral, uma encenação suspensa entre a caça e a procura, através do búzio para encontrar o som oceano/oceânico, sentimento pacificador de Freud. Se o boneco articulado é um nosso duplo, é através da sua sombra que se aproxima do contorno humano. Mas a presença de um palco e de um ser humano semi-oculto lançam a ideia de encenação, de teatro.

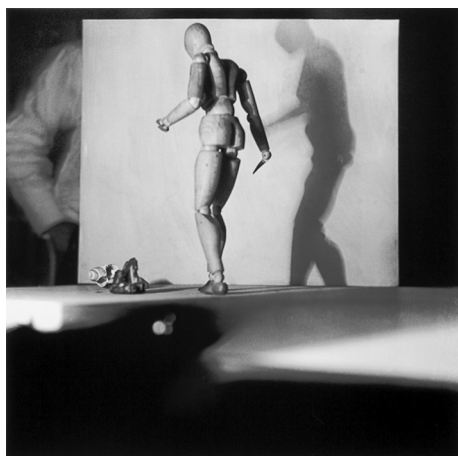
Continuando esta vertente de encenação e contraponto à ideia de caça/procura, a posição do boneco na *Prova 31* é agachada sobre um objecto arredondado, uma cabeça branca com um olho¹⁶⁶. Se por um lado remete para a imagem de Narciso, por outro remete para um momento de tragédia, como se do fim de um tipo de olhar ou desejo se tratasse. O elemento que vem complicar a leitura desta imagem é o olho, que indicia um conjunto próprio de substitutos metafóricos, desde um ovo a órgãos sexuais, à própria vida, que por sua vez remetem para vários outros conjuntos de substitutos, com base em, por exemplo, o estado da matéria *informe* [líquido/sólido], em uma possível cadeia de outros cruzamentos e significados.

Um boneco deitado em cima de um plano branco, rodeado de cascas de ovo quebradas e esmagadas, é apresentado na *Prova 32*. Fora do branco uma outra casca quebrada, com uma ave morta ao lado. Na penumbra em baixo, uma fôrma de sapato – ou pé de manequim – de escala humana, parece pronta para entrar em cena e pisar – ou já pisou e vai sair? – os

¹⁶⁴ Freud considerou os “bonecos de cera, bonecas artificiais e autómatos” como sendo os objectos de maior “estranheza inquietante”. Freud considerou ainda que tais figuras provocam não só uma confusão entre o [in]animado e o [não]humano mas relembram também uma ansiedade infantil acerca da cegueira, da castração e da morte. Freud [1919] *apud* Foster [1993] 128, 128 n10-11.

¹⁶⁵ Legenda: *Caça ao Búzio, 1949/52*.

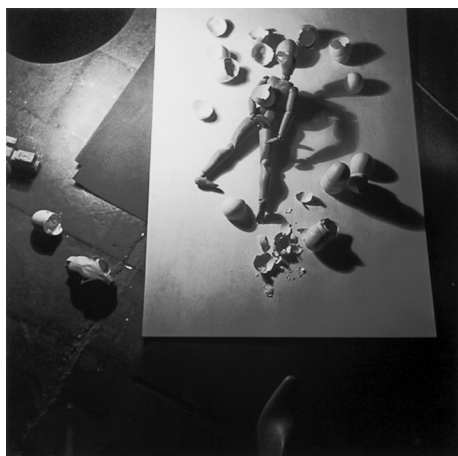
¹⁶⁶ Legenda: *O Desejo Mutilado, 1949/52*.



Prova 30.



Prova 31.



Prova 32.

ovos. Uma leitura mais enquadrada com os conceitos surrealistas previa-mente abordados apresenta-nos um plano onde se dá a mostrar a natureza violenta da cena, em que estão presentes vestígios de fragmentação/destruição de objectos, mas a figura do boneco inteira, mas contorcida. A ideia de ruptura das coisas e ideias – sonhos, o boneco esta deitado – circundantes para chegar à coisa nova, por vezes fora do controle do invólucro? Ligando ao ambiente político da época outra leitura emerge, a leitura de um esmagamento por um pé na penumbra, um pé oculto que esmaga, que impõe contorção, esmaga ideias ¹⁶⁷.

Nestas três provas visionadas torna-se evidente a presença de uma encenação, onde os actores são bonecos articulados e visíveis em termos de contorno e posição, em cima de um plano branco, um palco. O papel do encenador, oculto parcial ou totalmente [na Prova 32 a escala da forma do pé é um índice dessa presença] é menos claro. Claras são os índices de instâncias do *informe*, na chamada à horizontalidade [a acção desenvolve-se no chão] e à despesa [a energia destruidora indiciada pelos ovos quebrados e a posição contorcida do boneco] e ainda à *Inquietante Estranheza* [o pássaro morto, fora de cena e o boneco contorcido]. Juntando a leitura das três imagens podemos interpretar uma falta de tolerância [para não dizer mais] relativamente a uma representação que fugisse ao cânone endossado pelo regime.

Ao expor as várias componentes que criam este teatro, Lemos parece aponta para o *Efeito V* de Brecht, abordado no Capítulo I.

¹⁶⁷ Legenda: *Ex-Voto Desiludido*, 1949/52.



Prova 33.

Na *Prova 33* uma pilha de pedaços de bonecas, membros diversos e braços com mãos que acariciam caras de cabeças com textura, torso deitado na sombra em primeiro plano, os vestígios de uma utilização, de um gasto, que nos remete para um dos conceitos do *informe* já visitado, a *Entropia*¹⁶⁸.

Mas nesta revisitação ao conceito, somos confrontados com um grau de desorganização do sistema em que as partes deixaram de ter uma relação articulada entre elas. Os pedaços de corpo existem, mas a única relação entre eles é conferida pelo monte, em equilíbrio, que contraria a acção da gravidade. Esta decomposição da figura humana, uma das operações centrais do *informe*, resultou neste despedaçamento da própria figura. A geometria inicial da figura humana já não existe, foi, para recorrer aos termos da definição de Bataille, esmagada “como uma aranha ou minhoca”.

A luz centra estas despedaçadas bonecas e as expressões das caras. E aqui somos remetidos para a ideia do duplo, o *Doppelgänger* Freudiano, no seu papel perturbante de anunciador da morte¹⁶⁹. E a *inquietante estranheza* também se apresenta, através do tempo e desgaste que tornaram as bonecas em meras ruínas daquilo que foram, como no caso da locomotiva abandonada em *L'Amour Fou*¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Legenda: *Hospital de Bonecas*, 1949/52. Acerca do conceito de *Entropia*, veja-se este 48-50.

¹⁶⁹ Consultar este, 19. No presente caso o efeito do duplo não tem o papel de seguro contra a morte. Numa recente intervenção [Famalicão, Nov. 2009] Lemos referiu-se a esta pilha de bonecas como um acaso encontrado, e não o resultado de uma encenação sua. Sem este seu último comentário seria evidente estabelecer uma ligação com as Poupées de Hans Bellmer.

¹⁷⁰ Ver imagem em *Minotaure*, 1937, *apud* Foster [1993], 26, e capítulo 2, 18-54.



Prova 34.



Prova 35.

Em *Intimidade do Chiado*, braços e mãos de manequim, pendurados do tecto, estão próximos de tocar uma cabeça de manequim masculino solidamente assente numa superfície de trabalho. Ao lado e em aparente dança para esta, uma boneca de porcelana, com a mesma altura da cabeça¹⁷¹. As questões abordadas no caso da *Prova 35* também se aplicam aqui,

A *Prova 35*, é uma imagem enigmática de difícil acesso apenas pelo olhar. Seria possível estabelecer uma leitura mas sempre com a noção de incerteza, do significado diferido. É um objecto simétrico, com uma cobertura orgânica, meio visível, meio oculto que poderia ser referência a uma silhueta, composta por ombros e cabeça. Por esta via é possível chegar também à ideia de um manequim ou ainda a um falo: a terminação pontiaguda aponta neste último sentido, bem como a ligação entre a base e a cabeça através de uma conduta, uma veia ou melhor, um canal de esperma túrgido¹⁷². A presença das velas quase acabadas sugere que a cobertura orgânica seja cera e neste encadeamento só iluminam uma pequena parte e a obscuridade domina. Em termos de sexualidade, somos colocados num estado entre a afirmação e a negação da mesma, entre a luz e o escuro. Uma imagem enigmática¹⁷³.

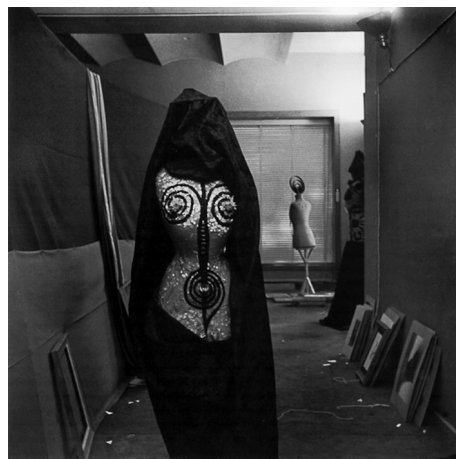
¹⁷¹ Legenda: *Intimidade do Chiado*, 1949/52.

¹⁷² Legenda: *O Menino Imperativo do Vespeira*, 1949/52.

¹⁷³ De facto esta prova é um registo de um dos objectos mais emblemáticos do Surrealismo português, o *Menino imperativo de Vespeira* [c. 1952]] que foi tratado na tese de mestrado de Luís Henriques [2003] 76-137. Nesta o autor estabelece conexões entre o manequim [que é metamorfoseado durante a exposição da Casa Jalco [i.e. a cabeça é um búzio, a derme passou a ser cera] o estado da sexualidade ambíguo, do efeito medusa e do complexo de castração, entre outros.



Prova 36.



Prova 37.

Na *Prova 36*, é apresentado em primeiro plano, um boneco – de modista, almofadado – meio rodado, dentro de um quarto com porta fechada, em situação de estúdio ¹⁷⁴. A manequim – é um torso feminino – iluminada de frente, porta nas zonas mais obscuras impressões de mãos tintadas de preto e na zona frontal, iluminada, o tecido envolvente da almofada foi removido com uma precisão cirúrgica, uma remoção clínica da pele. A parte da frente do manequim apresenta cabelos compridos de mulher; esta presença num sítio inesperado do cabelo dá-nos a ideia de um revés da “normalidade”. Com menos iluminação, atrás do torso, de um lado obscurecido uma pequena silhueta de homem enchapelado, e do outro um chapéu – ou um buraco negro – pendurado numa porta. Ladeada por estes símbolos masculinos, o torso remete-nos numa primeira interpretação para a questão do assédio sexual físico do objecto mulher pelo homem. No entanto, as formas dos chapéus lembram o de Fernando Pessoa¹⁷⁵. O autor completa de forma precisa a ideia de assédio – por gesto e por palavra. Mas, afinal, é apenas um manequim velho e usado, talvez um contraponto à fotografia *Violon d’Ingres* [1924] de Man Ray, desta vez a ressonância sendo abafada pelo almofadado¹⁷⁶.

Se as marcas de mãos são quase hipnóticas nesta anterior prova, uma atracção semelhante se destaca na *Visita Estranha* onde três linhas espirais registam ventre, sexo e mamas, de um manequim, frontal, trajado com vestido metalizado brilhante; o manequim semi tapado por um véu negro – poderá ser em vez uma mulher – emana uma sexualidade

¹⁷⁴ Legenda: *Manequim Assediado*, 1949/52.

¹⁷⁵ Costa Pinheiro [1932] seria um dos artistas a incorporar este símbolo na sua iconografia .

¹⁷⁶ A imagem de Man Ray é uma referência às telas de banhos de Jean Ingres [1780-1867].

ao mesmo tempo crua e misteriosa, um claro paralelo aos modelos másculos de Helmut Newton. Por trás deste manequim, parte em direcção ao infinito um corredor na penumbra, alinhado com molduras chãs, reforçando uma construção em perspectiva da imagem; o trajecto rumo ao infinito é pausado por um manequim nu sobre o seu tripé, e finalizado numa janela coberta por estores horizontais¹⁷⁷. Que coisa ou quem será esta visita?



Prova 38.



Prova 39.

Continuando a ideia de esfacelamento, seguem-se as *Provas 38 e 39*. Num visionamento inicial a *Prova 39* apresenta, em primeiro plano, um cabrito esfolado em pé, com os membros anteriores estendidos e com as extremidades almofadadas¹⁷⁸. Este esfolado combate com o seu duplo espelhado, tendo como “espectadores” uma série de carcaças de outros animais suspensas no fundo. A estranheza desta imagem vai crescendo à medida que nos apercebemos de vários pontos, nomeadamente, os esfolados parecerem vivos, o seu porte bípede é humano, talvez o mais surpreendente, quando concluímos – ao ver a outra imagem, a *Prova 38*, de enquadramento mais purista, do talho – que não se trata de uma visão espelhada mas sim de duas carcaças em “combate” de boxe. A corda de salsichas reforça a ideia de ringue. No entanto, a questão de conflito interno – sim, o que leva um ser a lutar contra si próprio? – é levantada para depois evoluir para combate entre pares, esfolados, sem sensibilidade dérmica para se aperceber do efeito dos golpes encaixados. Não será esta uma referência – muito equitativa – ao modo como se processam as relações humanas? E aqui estabelece-se uma ligação com a categoria *Abattoir de Bataille*, originalmente definida na *Documents* e acompanhada por imagens de matadouro

¹⁷⁷ Legenda: *Visita Estranha*, 1949/52.

¹⁷⁸ Legendas: *Natal do Talho I*, 1949/52 e *Boxe de Esfolados II*, 1949/52.

de Eli Lotar, que se relacionam com as que aqui são apresentadas¹⁷⁹. Nas fotografias de Lotar tudo é ordeiro e as peças de carcassas são reduzidas a objectos perfeitamente estéreis, e é por estas razões que ganham uma dimensão de horror. Nas de Lemos a morte captada já foi tornada em espectáculo antes de fotografada; olhando outra vez as imagens, podemos até ver um sorriso na boca dos esfolados. De que coisa ou de quem se riem?

Neste contexto, para uma compreensão do realismo macabro desta cena encontrada, fortuitamente, por Lemos, relembramos alguns dos comentários de Bataille no seu artigo¹⁸⁰. Olha os matadouros como estando ligados à religião, por via dos seus antigos templos que serviam duas funções: a de rezar e a de matar. Daqui resultou uma convergência perturbante dos mistérios míticos e da grandiosidade lúgubre típica daqueles lugares onde o sangue escorre, escorrega¹⁸¹. Neste contexto, Lemos limitou-se a fotografar a cena composta assim



Prova 40.



Prova 41.

imortalizando a morte, encenada e exibicionista. Para concluir esta ideia de esfacelamento apresentamos a *Prova 40*, onde um manequim, em primeiro plano, parece fixar a lente da câmara¹⁸². Não se trata de um manequim em estado usual, mas sim de um manequim que aparenta derme – de aspecto alienígena – esfolada, estrutura óssea – nariz, orbitas e boca –

¹⁷⁹ Georges Bataille [1929] “Abattoir”, *Documents* 1 [dictionnaire] n.6, 328-30, Éditions Jean-Michel Place, 1991, Paris.

¹⁸⁰ Comunicação pessoal 2008.02.09. Lemos fala de vésperas de Natal, quando numa caminhada à noite com Vespeira, deparou-se com a cena, acabada de montar. Pediu ao talhante se teria tempo para ir buscar a câmara para fotografar e, ao receber resposta afirmativa, conseguiu fotografar.

¹⁸¹ *Ibid*, p 328. Acerca desta categoria consultar Bois e Krauss [1997] 42-51. Neste artigo reconhece que Bataille não alimentava o vo

¹⁸² Legenda: *Auto-retrato do Manequim*, 1949/52.

e cérebro – uma massa viscosa pontuado por tufos de cabelo. A cabeça está virada para a câmara, num gesto propositado, de olhar e ser auto olhado. A transparência e a opacidade manifestadas simultaneamente diferem a construção do significado. Somos impelidos a observar com maior atenção para resolver a aparente falta de materialidade do significante surrealista e assim somos levados a uma fruição prolongada para compreender. Mas claro está, estamos novamente no território da *inquietante estranheza* de Freud.

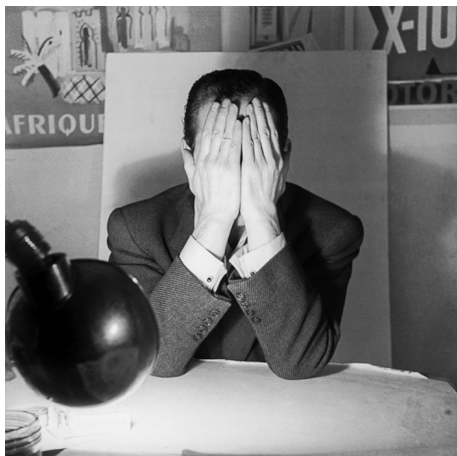
Para a *Prova 41*, a cena é composta por um auto-retrato pintado, colocado numa parede de tijolos, ligada ao chão por uns fios. A pintura é construída por gestos rápidos, com contornos grossos – nos termos atribuíveis ao primitivismo e à arte africana – e pormenores de linhas finas, pontualmente reforçadas por cruzamentos e sobreposições. Metade da cara é escura a outra clara. Um elemento fundamental da construção artística de Lemos revela-se; o traço, ou a linha, que liga – os fios [difícilmente visíveis nesta escala] entre a parede e o chão na base da fotografia, os traços que se entremeiam no desenho – a modulação – a variação de densidade que vai do escuro para o claro – e, em última análise, permite-lhe transferir uma vitalidade própria à sua criação¹⁸³. A noção de profundidade ou relevo é conseguida exclusivamente pela variação da grossura e da densidade das pinceladas, já que Lemos optou por não recorrer ao cânone da ordem perspéctica. A leitura da parede constitui-se, numa primeira análise, enigmática. Para tentar aceder ao seu significado, relembramos a que o tijolo serviu de base para a constituição das tramas¹⁸⁴. Continuando esta lógica, as tramas serviam, no desenho e na pintura, de interface que facilitava a tradução das três dimensões da realidade nas duas da superfície pictórica, ou seja, o significado da parede será o de índice para a ideia de construção em perspectiva. Ao estar parcialmente tapada pela pintura que considerámos feita de gestos rápidos e contornos grossos, a parede, ou seja, a ordem perspéctica é secundarizada. E a ligação da parede – no nível abaixo da pintura – ao o chão, pelos fios diagonais, apela a esta movimentação, da verticalidade à horizontalidade de base, do *informe*.

¹⁸³ Legenda: *Fernando Lemos / Auto-retrato Falado, 1949/52*.

¹⁸⁴ Consultar este, 55, n152, acerca do ideia de trama que teve, de acordo com Higgins [2009], origem em blocos de construção.



Prova 42.



Prova 43.

A *Prova 42*. Auto-retrato. Fundo escuro. Duas bolas de luz – uma em cima outra em baixo – separadas pela cabeça obscurecida do retratado. Uma lâmpada jaz no fundo, como se de uma velha e moribunda ideia se tratasse¹⁸⁵. A bola em cima parece uma explosão – de fumo e luz – e desta parecem ser expelidas para o exterior uma carta de “tarot” e a lâmina de um punhal. Lembra-nos a energia vibrante e selvagem de uma ideia quando nasce, pungente [lâmina], referenciando um momento exacto no contínuo do tempo – o disparo fotográfico – ou ainda, do destino – “tarot”. Destino que a fotografia por vezes parece predeterminar, como no caso do seu tio que nunca se viu num retrato de família¹⁸⁶. Uma das revelações espantosas desta imagem é quando nos damos conta do fundo de tábuas corridas indicando o chão, Lemos estaria deitado neste auto-retrato.¹⁸⁷ Através desta horizontalidade oculta, ou pelo menos difícil de ver, é estabelecida mais uma ligação à horizontalidade de Bataille. Breton também é convocado, em particular o seu *Explosante-Fixe*, ao aparentar um movimento suspenso, como na imagem de Man Ray com o mesmo título¹⁸⁸.

Na *Prova 43*, uma figura sentada, com mãos a tapar a cara e os olhos, está separada do fundo por um painel onde é projectada a sua sombra. No fundo, pósteres, um deles com

¹⁸⁵ Legenda: *Fernando Lemos / Auto-retrato, 1949/52*.

¹⁸⁶ Caso do tio Carlos, presente nas reuniões de família e nas habituais sessões de fotografia de grupo, nunca aparecia nas provas resultantes. Cegou sem se ter visto nas fotografias de família. Consultar Acciaiuoli [1994], 36-7.

¹⁸⁷ Esta é uma opinião pessoal, bem como a ideia de tratar-se apenas de uma exposição simples.

¹⁸⁸ Para mais informação sugere-se como leitura adicional Foster[1993], 19-28 e Krauss [1985] “Corpus Delicti”, *October*, Vol. 33 (Summer), 59 acerca do *Explosante Fixe* sobre a Beleza Convulsiva, outro exemplo Bretoniano do maravilhoso.

desenhos de edifícios e plantas exóticos, com a palavra “Afrique” compreensível, e outro que, devido ao enquadramento, sugere um quebra-cabeças ou um enigma. A cara e os olhos tapados, remetem para a ideia de interioridade que, associada aos pôsteres, de destinos exótico e enigmático, remetem para uma ideia de viagem interior, de sonho. Os trajes do sujeito, sentado. a sua posição e a ausência do seu olhar, remetem para a obra do surrealista belga, René Magritte [1898-1967], e neste caso a parte de trás do candeeiro passa a chapéu¹⁸⁹. Aqui Lemos põe em jogo, um jogo semelhante ao de Magritte, a ambiguidade entre língua (África) e representação (a ideia da viagem interior)¹⁹⁰.

Nestas duas imagens que acabámos de ver, Lemos apresenta-nos uma síntese da estética surrealista. Na primeira é apresentada a ideia do acaso objectivo, na sua versão pré-determinada através da carta de “tarot” e na sua versão aleatória através dos outros objectos que aparecem (a peruca, a lâmpada apagada), constituindo um equivalente ao “objet trouvé” por excelência, o “Cendrier Cendrillon” de Breton, ligado à *inquiétante estranheza*, como nos diz Foster¹⁹¹. O punhal ou faca que parece sair disparado para rumo incerto reforça também a ideia de acaso, enquanto a sua forma pontiaguda, pungente, e a ideia de velocidade explosiva, sugerem o *punctum* de Barthes ou o seu equivalente *tuché* de Lacan¹⁹². Se por um lado Lemos com esta imagem acede a conceitos do Surrealismo de Breton, também acede a Bataille, ao *informe*, mais precisamente ao seu avatar da horizontalidade de base através do chão em que toda a encenação se desenvolve. Na

¹⁸⁹ Legenda: *Augusto de Figueiredo / Recusa da Identidade, 1949/52.*

¹⁹⁰ Uma das obras mais conhecidas intitulada *The treachery of images*, de 1929, com a frase “Ceci n’est pas une pipe”. Veja-se *Art Since 1900*, 212-214. Como diziam Breton e Eluard, “Forme tes yeux en les fermant”, in AAVV[2009], 37.

¹⁹¹ Foster [1993], 40-42.

¹⁹² Acerca destas equivalências ver Bois e Krauss [1997], 196-7. Para mais informação acerca da *tuché* de Lacan no âmbito da fotografia surrealista, veja-se Krauss [1989] *The Master's Bedroom*, 71-2. Acerca do *punctum* consultar Krauss e Livingston [1985], 91, e Barthes[1980]. Para uma actualização pertinente do conceito leia-se Michael Fried [2005] *Barthes's «Punctum»*, in Geoffrey Batchen [2009], *Photography Degree Zero*, MIT Press, Cambridge, 141-169. Barthes aqui [1980] aborda a fotografia de forma diferente à empregue na *Mensagem Fotográfica* [1961], tentando estabelecer os termos de referência – fora do âmbito semiológico – para compreender a sua essência, ou seja, aquilo que a diferencia de outros tipos de imagem. Neste sentido, Barthes dá-nos a ideia de equivalência entre referente e a sua representação fotográfica. A esta representação adiciona os conceitos de *studium* – o interesse geral suscitado pela fotografia – e *punctum* – o pormenor incisivo e penetrante, para chegar ao noema da fotografia, o “isto foi”. Ao associar o “isto foi” à noção do *punctum*, esta é expandida para incorporar o Tempo, e, necessariamente, estabelece a ligação entre a imagem fotográfica a Morte.

segunda imagem referência o estado onírico, da viagem interna, um dos vasos comunicantes de Breton, bem como a ambiguidade entre língua (palavra) e representação.

O que ambas imagens conseguem admiravelmente é constituir exemplos claros da fotografia como o *Amour Fou*, o *Explosante-Fixe* e ainda a *Beleza Compulsiva*, três eixos do Maravilhoso surrealista, através do efeito da convulsão da realidade até à representação, conseguido por via da fotografia, como nos diz Krauss.¹⁹³ E se, como vimos, invocam o *informe* de Bataille, através da chamada à horizontalidade, implicam também outros termos do dicionário crítico, tal como *Entropia* [a energia que reduz, e faz tender do vertical ao horizontal], *Yo-Yo* [o significado que vai e vem], e *Gestalt* [a forma centrada versus a descentrada, o simbólico versus o imaginário]¹⁹⁴.

Para concluir este segundo capítulo, apresentamos mais duas imagens. Na *mão e a faca* paira uma tensão, de um gesto cortante, acutilante sobre um plano branco – que também paira – e de onde emana luz reflectida, recortado do fundo – o chão – pela diferença de luminosidade¹⁹⁵. A mão, naquela atitude desprendida do Adão de Miguel Angelo, vista de cima e ao contrário, uma ideia de mortal criador. A presença de um espectador, anónimo, ligado por um fio – umbilical? – ao conjunto complica. Estamos perante um gesto criador latente, por executar, por registar – coisa fotográfica, sendo o anónimo espectador o fotógrafo.

Na *Prova 45* estamos perante uma imagem da entrada de qualquer coisa que através de uma passagem quadrada que afunila, quase vertiginosamente, termina frontalmente na cabeça de um homem, na névoa. Vemos que a luz provém de uma abertura ao fundo da passagem, do lado direito, e que o fotografado olha e é iluminado desta direcção. O lado esquerdo da entrada é composto por uma imagem com referências greco-romanas. Num primeiro plano – ligeiramente desfocado e na penumbra – vemos o que poderiam ser espectadores sentados a assistir a um espectáculo o que leva-nos à ideia de encenação. No entanto, aqui apercebemo-nos – gradualmente – de que no primeiro plano não estão espectadores, mas sim bonecos articulados e outros materiais. O “chão” da boca de cena é uma folha rabiscada e o plano esquerdo um livro. Ao conciliar a escala da encenação com a

¹⁹³ Ver presente, 43-47 e ainda Rosalind Krauss [1981] *The Photographic Conditions of Surrealism*, 23, e Krauss [1985] *Corpus Delicti*, 59. Consultar também Foster [1993], 2º capítulo.

¹⁹⁴ Sugerimos Bois e Krauss [1997], 73-8, 219-23, 89-92 para o desenvolvimento destas categorias do *informe*.

¹⁹⁵ Legenda: *A Mão e a Faca*, 1949/52.



Prova 44.



Prova 45.

do retratado, compreendemos que é a mesma e que estamos perante uma construção em estúdio, em que a névoa é um vidro com marcas de escorrimento, e as paredes da entrada são livros grandes que convergem para um ponto de fuga, tapado pelo retratado. Será Luís Pilar um encenador? Estaremos perante a entrada da caverna de Platão?¹⁹⁶

Se já tínhamos apresentado uma síntese da estética surrealista através das imagens de Lemos, nestas duas últimas reforça a ideia de encenação, tão presente nas práticas surrealistas, uma das vertentes de *ostranenie* a que o grupo recorria frequentemente, que tinha como efeito final dificultar e prolongar o acto da percepção. Outras ligações extra-Surrealismo são apontadas através dos termos em que Lemos coreografa e encena. No caso dos bonecos articulados, é exposto o aparelho do teatro, é evidenciado, e assim deixa de estar naturalizado para passar sim a ter o seu expediente revelado e exposto. Uma referência clara ao *Efeito V* de Brecht; neste cenário exposto, visto de vários lados, é encenada uma peça onde se reconhece violência, opressão, esmagamento.¹⁹⁷ Esta abordagem [do teatro] terá de ficar apenas com esta breve chamada de atenção, mas julgamos ser meritório de estudo adicional. Como último apontamento deste capítulo, olhando de relance a imagem de Luís Pilar, é toda uma arte de ilusão, todo um expediente, que é tornada visível.

¹⁹⁶ Legenda: *Luis Pilar / Mito da Caverna, 1949/52.*

¹⁹⁷ Brecht sai fora do âmbito do presente trabalho, mas para mais informação sugere-se o título da autoria de Jameson [2000] *Brecht and Method*, Verso Books.

Capítulo 3. Acto Fotográfico Surreal

*Abalar o mundo figurativo é colocar em questão as garantias da existência. O ingénuo acredita que a figura é a experiência mais segura que o homem tem de si mesmo, e não ousa negar esta certeza, embora suspeite a existência de experiências interiores. Ele imagina que, ao contrário do abismo da experiência interior, a experiência directa do seu corpo constitui a unidade biológica de maior certeza.*¹⁹⁸

Neste grupo de provas todos os elementos podem ser considerados surreais já que resultam de um conjunto variado de práticas fotográficas empregues por Lemos que, como iremos ver, confere à imagem uma transformação surreal. Há muito que Krauss reclamava a fotografia como processo surreal por convulsionar a natureza até à representação, como uma instância do Maravilhoso, da Beleza Convulsiva, de que fala Breton¹⁹⁹. O presente trabalho organizou-se concretamente em torno do ponto de entrada do significante surrealista na fotografia, e neste grupo de imagens o Surrealismo é garantido pelo processo fotográfico de Lemos.

Este constituiu o conjunto de provas cuja interpretação é de maior dificuldade, e onde o conceito da *inquietante estranheza* estabelece a ideia de grupo, ou seja, o acto fotográfico surreal de Lemos parece convocar aquele conceito de origem freudiana, já invocado durante os capítulos anteriores, a propósito de *ostranenie* e do Objecto Surreal. Mas se naquele capítulo a invocação era feita através da inclusão de objectos com significante surreal que indiciava o conceito, neste o significado de *inquietante estranheza* é construído através das operações fotográficas que o autor coreografa; assim, este conceito ganha uma dimensão de *a priori*, onde apenas depois da sua identificação é possível aceder a outras leituras da

¹⁹⁸ Consultar Carl Einstein, 1929, “*Notes sur le cubisme*”, Documents 1, no. 3, 147. [tl] de “Ebranler le monde figuratif, cela revient à mettre en question les garanties de l’existence. Le naïf croit que la figure est l’expérience la plus sûre que l’homme ait de lui-même, et n’ose pas nier une telle certitude, dit en qu’il se doute de ses expériences intérieures. Il s’imagine que, par rapport à ce qu’il y’a de sans fond dans l’expérience intérieure, l’expérience directe de son corps constitue l’unité biologique la plus certaine.”

¹⁹⁹ Krauss [1981], 3-34.

prova. No entanto, a construção destas imagens, em particular as exposições múltiplas de figuras, ou partes de figuras, exigem abordar o trabalho de Carl Einstein, colaborador maior da revista *Documents*, muito em particular algumas suas ideias no contexto cubista, acerca da forma, do sintoma, da imagem, e da dialéctica²⁰⁰. E, curiosamente, são estas ideias “pré-surrealistas” que vão dar uma força e uma compreensão muito particular às provas resultantes das operações de Fernando Lemos.

Na sua análise, Einstein caracteriza a época cubista através da emergência da noção de sintoma, sendo este a experiência da repercussão no espectador e no pensamento em geral das formas emergentes no mundo visual²⁰¹. A noção basilar de forma era a humana, onde “cada forma precisa é um assassinato de outras versões”: a partir desta ideia Einstein chega ao conceito de *informe*, onde a figura humana é o objecto, por excelência, a decompor²⁰². Falar de sintoma na representação é pois, falar da cisão da representação, da cisão do próprio sujeito. Neste contexto o autor propõe a hipótese de uma imagem-sintoma, uma imagem que produz os seus objectos não como “substâncias” mas como “sintomas lábeis e dependentes da actividade humana”, como desordens dentro da substância que realçam o “processo complexo e lábil do sujeito-objecto”, um conflito de forças

²⁰⁰ O trabalho de Einstein para o presente texto foi abordado também por via do texto de Georges Didi-Huberman, ‘*Picture = Rupture*’: *Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein*, Papers of Surrealism Issue 7, 2007. A versão original do texto, intitulada “*Tableau=coupure*”: *Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein*” em Francês, data de 2000, onde foi publicada no seu livro *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris, 2000. Didi-Huberman consegue aqui estabelecer uma extraordinária coesão e coerência das ideias extremamente fragmentadas-tanto pelo tempo como pelos suportes onde foram publicadas-sendo a *Documents* uma das fontes mais pertinentes, justamente por ser o título que agrupa muitos dos textos.

²⁰¹ Ver Didi-Huberman, 2007, 2. Einstein mantinha a ideia de um conjunto de formas fundadoras, as formas tectónicas. Acerca das formas na arte tectónica ver Carl Einstein, *Juan Gris: texte inédit*, Documents 2, no. 5 [1930], 268. [tl] “O corpo humano, padrão de todas as formas, contem todos os elementos. A cabeça é uma bola, as pernas colunas cilíndricas, o torso um cubo, etc. Nos apreendemos os objectos e a natureza porque são construídos com formas humanas e a arte tectónica não é mais do que o colocar em conformidade do mundo exterior com os seus elementos fundamentais que vêm do homem.” t.l. de “Le corps humain, standard de toutes les formes, en contient tous les éléments. La tête est une boule, les jambes des colonnes cylindriques, le torse un cube, etc. [...] Nous saisissons les objets et la nature parce qu’ils sont construits avec des formes humaines et l’art tectonique n’est qu’une mise en conformité du monde extérieur avec ces éléments fondamentaux qui viennent de l’homme.”

²⁰² Einstein, 1930, *L’enfance Neolitique*, Documents 2, in. 8, 479-483. Ver também Didi-Huberman, 2007, 2-3 acerca da compreensão pré-Greenberg da Forma bem como acerca do processo que cria formas simultaneamente destrói outras.

heterogêneas que tornaram a imagem-coisa num instável cruzamento de “estados-limite” em movimento²⁰³.

Para Einstein a imagem-força seria a imagem capaz de quebrar a ilusão de duração, a imagem capaz de não ser o fim de um processo ou o fóssil de um processo, mas a continuada ansiedade do processo em acção. Uma pintura cubista, uma colagem de Braque, são campos-de-força porque propõem a imagem como dialéctica – a imagem simultaneamente autónoma e não resolvida – da dinâmica assassina e da fixação ossificada. “Oscilamos entre a dinâmica assassina e a fixação ossificada”, lê-se em Georges Braque²⁰⁴.

“Toda a arte clássica estava presa no seu orgulho tenaz, naquela fé rígida na forma completa e nos objectos sólidos – criações de Deus – que eram humildemente imitados.

Fazendo face a esta ordem de coisas, os cubistas perguntaram: como pode o espaço tornar-se num campo de facto, uma projecção da nossa actividade? Por si própria esta questão punha fim a toda a trivialidade das substâncias. O espaço cessava de ser uma condição uniforme pré-estabelecida, tornando-se no problema central da invenção. Uma vez adquirida esta atitude, toda a forma cessou de representar algo que não fosse um sintoma, uma fase de actividade humana, e a superstição idealista de um mundo estável e inerentemente objectivo foi liquidada. A partir daí, já não era uma questão de reproduzir aqueles objectos, era necessário criá-los. [...]”²⁰⁵
[...]

²⁰³ Ver Didi-Huberman, 2007, 7.

²⁰⁴ Carl Einstein, 1934, *Georges Braque*, trans. Kotzilius, Jean-Loup, La Part de l’Oeil, Bruxelles, 2004, 59.

²⁰⁵ Carl Einstein, 1934, 73-5. [tl] “Tout l’art classique était coincé dans une [...] rigide croyance en une figure close et en de solides objets, créations d’un Dieu imité avec humilité[...]. Mais alors les cubistes demandèrent: comment l’espace devient-il part actuelle ainsi que projection de notre action? Un tel questionnement mit fin au trafic des substances; l’espace ne constituait plus un pré-supposé conforme à une règle, mais un problème central de l’invention. Cette attitude une fois acquise, toute figure ne constituait plus qu’un symptôme et une phase de l’action humaine. Et ceci mit un terme à la croyance superstitieuse aux objets immortels et stables; mais, du coup tout le problème de la figure redevint brûlant après une longue accalmie. Désormais, il ne s’agissait plus de reproduire les choses, mais de les créer.[...]”

[...]Na arte clássica, o inconsciente e a alucinação têm sido desdenhados como qualidades insignificantes. Mas agora, o que importava era re-descobrir formas sentidas misteriosamente, e acentuar os centros dinâmicos das forças, em vez de as dissimular sob a aparência parafraseada dos objectos. O facto decisivo não foi o advento, com o cubismo, de uma nova pintura, mas a transformação que imprimiu à situação do homem face ao mundo. À tradicional solução podre sucedeu uma problemática actual, ao equilíbrio uma inquietação activa.

Por outras palavras, sendo dialéctica, por não estar resolvida, esta imagem é a imagem-sintoma de uma relação fundamental [antropológica, meta-psicológica] do homem com o mundo”²⁰⁶.

O pensamento de Einstein levou-o a considerar mais uma característica de sintoma na experiência visual: a dissociação do olhar e a dissociação da casualidade não seriam possíveis sem a cisão do próprio tempo. A imagem tornava-se a crise do tempo, provocando a sua cisão e consequentemente constituindo o seu sintoma. E nesta crise abre-se uma nova visão, que em vez de ser uma faculdade passiva passa a ser trabalho activo, trabalho de procura daquilo que ainda não se conhece, trabalho de visão activa por parte do espectador. A imagem cubista afirma-se assim como possibilidade dialéctica, onde se dá a cisão do tempo e do espaço²⁰⁷. E, como vamos ver, é entre os limites desta cisão espaço-temporal que podemos definir a paleta técnica a que Fernando Lemos recorre nas suas exposições múltiplas.

3.1. A paleta surreal de Lemos

Lemos fala deste tipo de fotografia – a exposição múltipla – com se de pintura se tratasse²⁰⁸. Neste sentido a ideia de paleta interessa, sendo o local onde escolhe e mistura os

²⁰⁶ *Ibid*, 61-63. [tl] de “Dans l’art classique, l’inconscient et la dimension hallucinatoire avaient été méprisés comme «quantité négligeable» [...]. Désormais il s’agissait enfin de retrouver ces formes subtilement mystérieuses et de déclencher les centres de forces immédiates au lieu de les dissimuler derrière les apparences périphrastiques des choses. Ceci est crucial: avec le cubisme débuta autre chose qu’une nouvelle peinture; c’est la situation de l’homme dans le monde qui en fut modifiée.[...]. A la solution pourrie avait succédé une problématique actuelle, à l’équilibre une inquiétude active.”

²⁰⁷ Didi-Huberman [2007], 10. O autor interpreta este processo de crise que Einstein descreve como uma re-descoberta da intuição teórica já demonstrada em *Negerplastik*. A “cisão do tempo” é outra via para descrever a imagem dialéctica, apenas mais uma versão, da dialéctica do anacronismo. ver 12-13.

²⁰⁸ Comentário pessoal, 2008.02.09.

pigmentos, da mesma maneira que com a câmara escolhe e mistura a luz, da mesma maneira que cliva o tempo, na escolha de cada exposição e do tempo que cliva, entre exposições. Na sua exploração da cisão espaço-temporal através da exposição múltipla, o trabalho de Lemos aproxima-se daquilo a que poderíamos chamar uma iconografia da *inquietante estranheza* através de variações sobre a operação base da fotografia. Uma destas variações, é a da imagem-negativo, de onde resulta uma prova que é uma imagem do negativo. Esta pode ser rodada, espelhada, ou ainda, apresentada com a sua positiva²⁰⁹. Nestas provas Lemos altera os termos de referência, por vezes criando um enigma visual.

As outras provas a abordar neste capítulo resultaram do recurso à exposição múltipla onde, com frequência, ocorre a replicação do referente. A complexidade do acto fotográfico que Lemos constrói prende-se com várias operações que introduz, merecendo estas uma clarificação adicional²¹⁰. Entre cada exposição da película fotossensível, Lemos introduz diversos tipos de variáveis, desde variações na quantidade de luz de cada exposição, a estabilidade física ou não da câmara e do referente, ou ainda a introdução de outros elementos visuais na imagem.

Começando pela luz, a natureza da película fotográfica determina que, para registar a luz nela incidente existam, limites máximos e mínimos, ou seja, abaixo de uma quantidade determinada de luz não é possível qualquer registo, e acima de outra quantidade determinada de luz esse registo resulta numa mancha indiferenciada²¹¹. E é justamente entre estes dois limites de luz máxima e mínima, onde a película consegue registar pormenores, que Lemos utiliza os diversos tipos de película a que recorre. No entanto, ele ultrapassa frequentemente os limites da película, em particular nas suas exposições múltiplas²¹². A quantidade de luz registada pela película durante uma exposição múltipla é a soma das quantidades de luz recebidas em cada uma das exposições.

²⁰⁹ De notar que do mesmo negativo existem provas que foram submetidas a operações diferentes.

²¹⁰ Já abordamos o processo fotográfico de Lemos no Capítulo 1, 15-16.

²¹¹ Este é um princípio geral, com algumas excepções. No caso da película negativa, caso de Lemos, quando a quantidade máxima de luz registável é ultrapassada, geralmente na impressão é possível, através da intervenção por parte do impressor, ir buscar algum pormenor.

²¹² Em conversas com António Costa e Henrique Calvet [Janeiro 2010], que já imprimiram alguns dos negativos de Lemos, a exposição varia bastante, o que permite concluir que Lemos recorre a uma utilização intuitiva da técnica fotográfica.

Para clarificar a questão da estabilidade física da câmara e do sujeito, vejamos o seguinte exemplo. Câmara e sujeito fixos com exposições múltiplas idênticas até perfazer a quantidade de luz necessária para um registo dentro dos limites acima mencionados. Uma exposição única com o tempo somado das várias múltiplas deverá resultar em negativos idêntico. No caso destas obras, Lemos pode coreografar várias combinações de movimentos – entre câmara e referente – entre, ou até durante, exposições. Estas relações, câmara-sujeito variáveis, introduzem uma clara perturbação da ordem perspéctica pela simples possibilidade de sobrepor referências cartesianas; ou seja, as dimensões podem ser trocadas entre si, numa variabilidade tendencialmente infinita. Mais, se uma fotografia normalmente representa um momento escolhido e retirado do contínuo de tempo, estas exposições múltiplas representam vários momentos retirados desse contínuo, combinados aleatoriamente – é impossível determinar o tempo entre cada exposição – para resultar num todo alucinante.

Além destas variáveis, que constituem a “paleta surreal” que Lemos utiliza para decidir as suas exposições múltiplas, há outra que importa explicitar, aquela que ele introduz e que acrescenta à transformação surreal: o fortuito. É automaticamente introduzido numa exposição múltipla, pela simples razão do enquadramento se basear numa memória, ou ainda numas marcações aproximadas, da cena visualizada anteriormente no despolido da câmara. Nada garante que o resultado seja decifrável, que não seja enigmático; tal é a natureza do acaso, do fortuito, entre um *Cendrier Cendrillon* e o *informe*.

A natureza deste processo – a da multiplicação – estabelece *a priori* pelo menos um índice claro da *inquietante estranheza*, nomeadamente o da replicação, seja do disparo fotográfico [o *explosant-fixe*], seja dos referentes. Além desta replicação, garantida pelo processo, a discussão desenvolvida nos capítulos anteriores também será pertinente para o presente, em particular a *ostranenie* e o *informe*: ambos termos são também trabalhados com esta paleta, que é também a paleta da percepção-dificultada, da assemelhação-subvertida. E aqui emerge um termo caro à fotografia, o *punctum* Barthesiano, que opera do lado do observador, quando este embarca nas imagens de Lemos. E pontualmente, como se verá, Lemos introduz mais qualquer coisa para perturbar/complicar o significado das imagens.



Prova 46, Prova 46a



[manipulação, para efeitos ilustrativos]

3.2. Negação dos termos de referência: Imagem-negativo

Começando o visionamento das imagens pelas imagens-negativo, e para dar um exemplo da operação que Lemos leva a cabo, a *Prova 46* aparece como figura encapuchada de negro passante, referência para o pesadelo ou pensamento oculto; os vincos visíveis no capucho aveludado e as grades por trás reforçam a ideia de trama e organização espacial. A imagem-negativo emerge, e os termos de referência são alterados, para sonho, memória ou mesmo pesadelo. A estranheza da imagem – pistas que não encaixam – perturba²¹³. A operação que torna o todo surreal é a prova-negativo, usualmente obtida por uma prova contacto de um positivo; além disto, girada para a esquerda²¹⁴. A imagem positiva, mimética, é apresentada na *Prova 46a*, e resulta, para efeitos explicativos, da manipulação da *Prova 46*. Nesta é apresentada uma cena comum – um lençol branco apoiado no

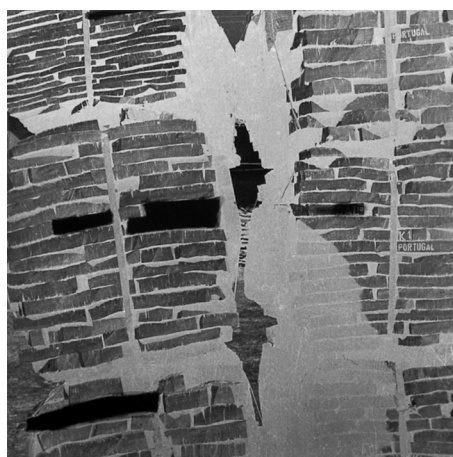
²¹³ Legenda: Memória Esculpida, 1949/52-05.

Esta prova remete para uma [positiva] de Man Ray, onde figura uma máquina de costura coberta por um pano preto, intitulada *The Enigma of Isador Ducasse*, 1920. Consultar Dawn Addes [1985] *Photography and the Surrealist Text*, Krauss e Livingston [1985], 154.

²¹⁴ A operação de impressão por contacto de uma prova positiva é um exemplo de um fotograma surrealista, já que os objectos-neste caso só um, o positivo-foi impresso por contacto na superfície fotossensível do papel fotográfico. É um processo laborioso, em que dois ciclos de impressão, processamento químico, lavagem e secagem são necessários-um para obter a matriz positiva que servirá de negativo e outro subsequente para obter a prova final. Como o suporte da emulsão-o papel-que serve de negativo é relativamente opaco, ao contrario do suporte transparente da película fotográfica, o tempo de exposição e a sua determinação, são demorados.



Prova 47



Prova 48

parapeito de uma passagem exterior das águas furtadas de um prédio, com um gradeamento protector e uma tranquila vista, para uma praça solarenga ao fundo – é transformada, na passagem do conhecido para o enigmático, em *inquietante estranheza*. A rotação da imagem afirma a sua passagem para uma *Horizontalidade de Base*, uma das categorias de Bataille, e aproxima-se de outra categoria, designada por Bois *Qualities (Without)*, onde a inversão de um objecto retira-lhe o significado²¹⁵. Neste caso temos uma rotação e uma inversão de tonalidades, que final-mente acrescenta outro significado, como vimos, à fotografia.

Continuando este percurso pelos termos de referência negados, pela *inquietante estranheza*, na *Prova 47*, mais uma instância de imagem-negativo. Rectângulo negro centrado, com duas manchas cinzentas no meio. O rectângulo negro – uma janela – destaca-se do seu fundo claro. Das extremidades do fundo parecem emanar uma névoa. Pensando nestes termos – de negativo – as zonas mais escuras receberam mais luz e calor. Por aqui a imagem revela-se de outra forma. O rectângulo – a janela – como fonte de calor e luz, com dois objectos suspensos – com forma de olhos, perpendiculares ao posicionamento esperado – captam essa energia que chega. Ou seja, é através do olhar e da cabeça que nos chega a energia que nos move pelo corredor da vida – sim, estamos perante a imagem de um corredor com uma janela ao fundo²¹⁶. Na *Prova 48*, outro exemplo de imagem-negativo, onde figuram objectos semelhantes organizados em aparentes grupos que, à primeira vista, poderiam ser tiras de papel colados e sobrepostos, com mais qualquer coisa sobreposta, ou

²¹⁵ Consultar Bois e Krauss [1997], 168-172.

²¹⁶ Legenda: *Aquecimento Solar*, 1949/52.

colada por cima, que vagamente relembra uma figura animal, com uma boca preta, rende a imagem ameaçadora²¹⁷.

Vamos aproveitar estas duas imagens para abordar duas das entradas do *Formless: A User's Guide* de Bois e Krauss, muito em particular *Part Object* e *YoYo*²¹⁸. Para a primeira entrada, em ambas provas destaca-se uma organização em trama que dá ordem ao espaço visual. Dentro destas tramas começam a emergir significados que se encadeiam até chegarmos a um mais ou menos estável. Mas esta estabilidade do significado vai e vem, constituindo uma operação de efeito *YoYo*.



Prova 49



Prova 50

Neste par, a *Prova 50* é apresentada a estranheza visual do negativo em que uma coluna – evocadora das formas tectónicas do fotógrafo Karl Blossfeldt [1865-1932] – mole parece sustentar a massa de duas mãos, enquanto a relação entre elas – especialmente se giradas – lembra os enigmas visuais do ilustrador Maurits Escher [1898-1972].

Ao procurar na imagem-positivo pistas para clarificar os elementos por identificar, de facto alguns são reconhecíveis mas o enigma aumenta com a presença de vestígios de pinceladas que ocultam o fundo e outros pormenores com tinta clara e opaca. A imagem fotográfica é um registo de uma intervenção [as pinceladas que ocultam] sobre uma outra imagem²¹⁹.

²¹⁷ Legenda: *Acaso Empilhado*, 1949/52.

²¹⁸ Consultar Bois e Krauss [1997], 152-160, 219-223.

²¹⁹ Legendas: *Apoio II / O Alívio*, 1949/52.
Legenda: *Apoio I / A Dor*, 1949/52.



Prova 51.



Prova 52.

3.3. Perturbação da representação: exposições múltiplas

Como já foi referido, a exposição múltipla resulta de várias exposições da mesma área de película, ou fotograma, à acção da luz. Sem entrar em pormenores desnecessariamente técnicos, importa explicitar alguns princípios gerais acerca da acção da luz sobre o plano fotossensível. Da sobreposição de zonas escuras a zonas claras resultam zonas claras, onde as zonas escuras perdem visibilidade, e, geralmente, desaparecem. No caso da sobreposição de zonas de luminosidade intermédia, o efeito final é de adição da luminosidade. Resumindo, a operação fotográfica de Lemos, quando emprega a exposição múltipla, resulta em inúmeras combinações de luz, de dimensões espaciais, e introduz o factor do acaso. Como primeiro exemplo desta perturbação, a *Prova 51*, câmara fixa, imagem de quadro ao fundo com silhueta de cavalete e pincéis em primeiro plano foi registada numa exposição, enquanto noutra exposição, foi registada a pintora Maria Helena Vieira da Silva – iluminada de frente – entre o cavalete e o quadro. A zona da cabeça da pintora que estava na penumbra deixa de existir contra o fundo iluminado do quadro, zona de fusão entre os dois. O verdadeiro acto de pintar nesta imagem foi de Lemos com luz – perante uma Vieira da Silva pensadora e enquadrada pela sua própria pintura²²⁰.

²²⁰ Legenda: *Maria Helena Vieira da Silva / Muralha Infinita, 1949/52.*

Para a *Prova 52*, Lemos captou a imagem de uma espiral e a sua sombra numa parede e em outra exposição registou o retratado, Roberto de Araújo, iluminado da esquerda; esta combinação resulta numa imagem final perturbadora, onde o retratado está envolto por uma espiral que o atravessa, que ora é visível ora invisível. O jogo de planos é baralhado e a ideia de uma construção estável da perspectiva começa a ser questionada²²¹.

Na sua procura e definição do *informe* Bataille atacou a noção da alegoria, estrutura, da arquitectura, todas formas tradicionais de organização humana²²². Uma das funções da arquitectura é organizar, e, neste processo, a trama serve de via construtiva para organizar, para contrariar a *Entropia*. É com o fundo de uma trama que Lemos fotografa Vieira da Silva. A trama, construção proveniente da sua cabeça, substitui, ou oblitera mesmo, parte da própria cabeça. Uma trama que estruturou todo o seu trabalho, trabalho-registo da passagem da pintora pelo mundo, sobrepõe-se à sua genial e efêmera criadora.

O acto de substituir ou fundir, como diria Lemos, parte da cabeça de Vieira da Silva com o seu quadro remete também para outra categoria por nós já abordada, a da rede *Isotrópica*, uma das categorias do *informe* que remete para o onírico²²³. O ritmo criado no quadro, bem como a espiral da *Prova 52*, aproxima-se do conceito de *Pulsção* associado ao *informe*, onde a repetição – rectângulos num caso, uma espiral no outro – servem de unidade rítmica, e, em última instância, de motor organizador da percepção das imagens²²⁴.

²²¹ Legenda: *Roberto de Araújo / O Chicote, 1949/52*.

²²² Bataille in Bois, *Threshole*, in Bois e Krauss [1997], 186.

²²³ Consultar este, 57 e Bois e Krauss [1997], 103-108.

²²⁴ No *User's Guide* [1997], uma das quatro secções tem a designação de *Pulse*. Dentro desta é colocada a entrada *Moteur*, que trata a repetição e o ritmo como vias para guiar o observador. 133-168.
Como exemplo de *Moteur* é dado uma obra móvel de Duchamp, *Rotoreliefs*, de 1935. Os ritmos e a movimentação dos seis discos que compõem a obra tem um efeito de inchar/desinchar, de efeito erótico. Uma imagem deste aparelho de Duchamp encontra-se em *Ibid*, 43. Outro exemplo pode ser encontrado no *Anémic Cinéma* de Duchamp [<http://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc&feature=related>].



Prova 53.



Prova 54.

Na *Prova 53*, uma quase silhueta do torso e cabeça de pessoa inclinada para a frente é combinado com outra exposição, ténue, de água e rochas. Nas rochas veêm-se contornos que podem formar uma cara, e na zona de sobreposição da silhueta com a paisagem é sugerido o conteúdo da cabeça, um cérebro, feito de pedra²²⁵. Na *Prova 54*, imagem sobreposta, com movimento do sujeito e adereços. Dois retratos, com ligeiro movimento entre eles. Num, o sujeito veste camisa clara, manga arregaçada, e contempla e toca um boneco articulado, na coxa. No outro, veste um fato escuro, com camisa às riscas, e contempla a caveira de um animal que segura na sua mão²²⁶.

Na primeira destas duas provas temos uma clara ligação ao conceito de *Liquid Words* descrito por Bois, onde este tipo de imagem pode ser visto como uma escrita em que as letras se dissolvem em direcção a um estado de indiferenciação total poderíamos²²⁷. E claro está, o estado líquido obedece à gravidade, em que a tendência do conjunto é para a horizontalidade de base, para a perda de organização, para a entropia. A segunda prova, ao associar boneco articulado e caveira parece explicitar a ligação entre as duas, a perturbante ligação da *inquietante estranheza*, já abordada²²⁸.

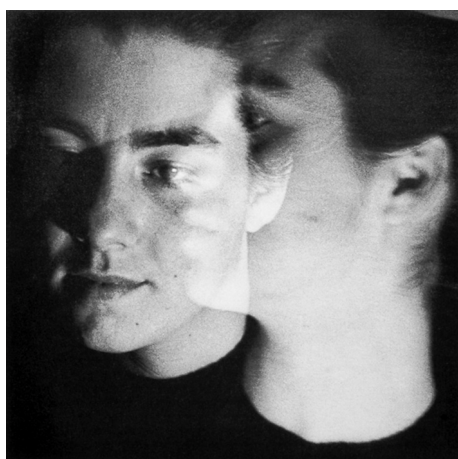
²²⁵ Legenda: *Cabeça Dura*, 1949/52. A cabeça é de Vespeira, que foi com Lemos às Berlengas, momento marcante a partir do qual começou a fotografar. Consultar Acciaiuoli, 1994.

²²⁶ Legenda: *Vespeira Figurativo / Aula de Erotismo*, 1949/52.

²²⁷ Para mais informação sugere-se Bois e Krauss [1997], 124-129.

²²⁸ Veja-se este, 48-52, 60, 70.

Até este ponto as sobreposições empregues fundem imagens e combinam os planos da representação. Esta ideia em si já era utilizada no cubismo em que na mesma obra a percepção do mesmo objecto a partir de várias tomadas de vista era ligada na obra final. E assim faz Lemos, através das suas exposições múltiplas, fundindo tons escuros e claros, complicando os intermédios. Para perceber o seu gesto de “pintura”²²⁹ na fotografia bastará acompanhar as rotações, as deslocações, os afastamentos e a diferença de tons que ele imprime à câmara e ao sujeito fotografado.



Prova 55.



Prova 56.

Uma exemplar fusão de tons intermédios é apresentada na *Prova 55*, uma imagem construída por uma dupla exposição da película ao mesmo sujeito. A fotografada²³⁰, com fundo e vestida de negro, aparece duas vezes, uma bem demarcada, a outra transparente e ligeiramente desfocada. No primeiro caso o rosto mirante contempla o vazio; no segundo, o rosto parece olhar para dentro da sua própria cabeça, como se do etéreo – ideias ou sonhos – se tratasse. O rosto bem demarcado é iluminado da direita, e é na zona iluminada que se dá a sobreposição do segundo rosto, contemplativo.

Na *Prova 56*, encontramos o processo da exposição múltipla com movimento do sujeito²³¹. As duas exposições do sujeito, de fato preto sobre fundo branco têm uma ligação sólida por via da sobreposição do fato preto [ausência de luz], que ancora os movimentos da

²²⁹ Comunicação pessoal 2008.02.09.

²³⁰ Legenda: *Maria Albertina / Desfolhar para Olhar, 1949/52.*

²³¹ Legenda: *Carlos Wallenstein / A Fala do Gesto, 1949/52.*

cabeça e a gesticulação das mãos. As repetições organizadas dos elementos visuais indicam uma linha ascendente.



Prova 57.



Prova 58.

Na Prova 57, mais uma dupla exposição, ligeiríssimo movimento da câmara entre exposições, exposições diferentes, movimento do sujeito e dos adereços²³². As duas imagens do sujeito, de densidades diferentes, contemplam-se ao olhar-se e ao estarem com as caras sobrepostas. Vemos assim duas faces, cuja sombra projecta um ser alado, como se dois lados em confronto se tratasse. A sobreposição de dois tempos e das sombras na parede indicia a existência de um todo dialéctico de confronto, e a possibilidade de uma solução para este dilema visual que afinal compõe este problema.

Uma dupla exposição com ligeiríssimo movimento do conjunto fotógrafo/fotografada é apresentada na Prova 58. A zona do rosto das duas exposições – uma principal focada, a outra ligeiramente desfocada – sobrepõem-se *grosso modo*, criando ao mesmo tempo um movimento fantasmagórico e valores lumínicos belíssimos na cara e nos olhos²³³. A luz, directa é suavizada por esta sobreposição focado/desfocado. O enquadramento em fundo preto, Zero de Malevich – o quadrado de pigmento e a moldura – destaca-se da figura e esta parece transcender as duas dimensões do papel.

Na *Prova 57* vemos a duplicação de sombras – uma figura alada – e do sujeito, e somos assim remetidos para a *inquietante estranheza*. A *Prova 58* através da percepção dos

²³² Legenda: Alexandre O'Neill / *A Mesma Ideia*, 1949/52.

²³³ Legenda: Sara Valle / *Fronteira do Teatro*, 1949/52.

movimentos lentos remete-nos para a categoria do *Very-Slow*, não como um filme em câmara lenta, mas sim para o próprio acto de olhar, para fora e para dentro, finalmente como via de percepção²³⁴.



Prova 59.



Prova 60.

Na Prova 59, apresentamos mais um exemplo de exposição múltipla do plano fotossensível à luz²³⁵. Através dessa acção, recorrendo a diferentes enquadramentos e adereços, Lemos cria nesta imagem um jogo de revelação e veladura, entre planos e profundidade, entre a luz e sombra. Jogo de índices que, associados ao corpo parcialmente visível da bailarina, à sua postura e ao seu olhar velado, ao erótico, e aí inicia outro jogo de referências que por um lado remete para o onírico – novamente a categoria de *Isotropy*²³⁶ – e por outro para as referências da próxima imagem.

Na Prova 60, *Gesto emoldurado*²³⁷, um adereço – estrutura metálica [“esqueleto” de manequim] – mimetiza a forma das pernas dobradas de uma bailarina deitada. Uma outra exposição do fotograma, onde a tomada de vista mudou, apresenta-nos a sobreposição de uma perna humana à estrutura de um autómato, estabelecendo aqui uma ligação pontual e

²³⁴ Acerca desta categoria e ligações sugere-se Bois e Krauss [1997], 198-203.

Esta imagem remete para outra de Man Ray, *Marquise Casati*, de 1922, uma imagem que inicialmente foi rejeitada pelo autor. Outra imagem referenciada é uma de Eli Lotar, *Germaine Krull*, de ca. 1930.

²³⁵ Legenda: *Lucília Farinha / Movimento Sonoro*, 1949/52.

²³⁶ Ver Krauss e Bois, em *Isotropy* [p. 103-108].

²³⁷ Legenda: *Gesto emoldurado*, 1949/52.

isolada ao trabalho de Hans Bellmer, e remete-nos, mais uma vez, para o conceito da *inquietante estranheza*.



Prova 61.



Prova 62.

A Prova 61, é uma imagem que consegue unir corpo, pano, luz, escuridão, movimento e quietude²³⁸. Múltiplas exposições do fotograma, com movimentos da modelo nua, um pano com textura e vincado – tátil – transmitem uma ideia de contemplação – erótica – lenta e medida; quase tocável. Um torso frontal nu coberto com uma rede acede à ideia concreta de volume na Prova 62; outra exposição da película com movimento da modelo liberta-a da rede, mas a ideia do volume concreto, palpável já está solta²³⁹.

Em ambas as imagens somos novamente remetidos para o conceito de *Very-Slow*²⁴⁰ e também, no segundo caso, para a ideia das redes isotrópicas, associadas ao espaço do sonho²⁴¹.

²³⁸ Legenda: *Nu Lento*, 1949/52.

²³⁹ Legenda: *Movimento Desembaraçado*, 1949/52.

²⁴⁰ Consultar este, 83, e Krauss e Bois, em *Isotropy* [p. 103-108]

²⁴¹ Ver este 57,80.



Prova 63.



Prova 64.

A Prova 63, um corpo nu de mulher, em pé, de costas tapadas por um lençol move, gira em direcção à luz²⁴². Uma ideia de movimento da esquerda para a direita da imagem, sob luz solar directa; ideia causada por duas exposições idênticas do fotograma, sem movimento da câmara. Os jogos de sombras de recorte orgânico, a ligeira desmaterialização – luz pura – de partes do corpo, a sugestão de movimento, o desaparecimento do lençol, o cabelo a iluminação frontal do púbis combinado com o pudor da modelo, constroem o erótico. O conjunto dinâmico desta imagem relembra uma referência visual do cubismo, muito particularmente um óleo de Marcel Duchamp de 1912, a sua *Nude Descending a Staircase*²⁴³.

A Prova 64, aparece em último lugar por ser a imagem considerada mais enigmática e difícil de compreender²⁴⁴. Dupla exposição, câmara fixa, movimento de adereços, aparente movimento do sujeito. Retrato centrado, luminária branca em cima, com sobreposição de outro retrato, elevado e ligeiramente para a esquerda. As condições de iluminação nos dois retratos são diferentes. O nível de pormenor e a noção do angulo de captação são também diferentes. O jogo de transparência é complexo, com um vidro semi-transparente pintado a separar as duas imagens e a complicar a percepção perspectiva. Uma mão, da segunda imagem parece agarrar algo, mas a presença de uma unha baralha esta ideia. No entanto, um buraco negro com contorno de peixe na testa da segunda exposição indica tratar-se de

²⁴² Legenda: *A Sensualidade que Avança*, 1949/52.

²⁴³ Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase*, No. 2, de 1912.

²⁴⁴ Legenda: *Nora Mitrani / A Paixão Ardente*, 1949/52.

uma imagem a duas dimensões, ou seja, outra fotografia, ou eventualmente uma pintura à escala da fotografada. Para acrescentar ao enigmático, à perturbação, basta olhar para o braço de Mitrani que, na sua relação com o corpo, é estranho, parecendo o braço de um manequim.

Se a imagem em si é difícil, a personagem – Nora Mitrani – oferece alguma complexidade e uma via de comunicação entre o Surrealismo Parisiense e o português, via que necessariamente deverá ser explorada em maior profundidade do que é possível no presente trabalho²⁴⁵.

Numa breve retrospectiva dos retratos de mulheres fotografadas, Mitrani, muito em particular no retrato de grupo com Vespeira e O'Neill²⁴⁶, é a que demonstra maior descontração. Não podendo afirmar tal categoricamente, por falta de provas, pensamos que, através de Mitrani e da sua relação aparentemente descontraída e aberta com Vespeira, O'Neill e o próprio Lemos, terá sido uma via para contactar com o trabalho de Bellmer, e ao mesmo tempo, para o excluir como possível abordagem para chegar a uma hipótese de trabalho. Daqui, podemos pensar que, o que Lemos procurava desmembrar, rasgar, subverter, seria outra coisa. Tentamos apontá-la na Conclusão.

²⁴⁵ Ver Rosemont, Penelope, [1998], *Surrealist Women : An International Anthology* [The Surrealist Revolution Series], [University of Texas Press], 226-33, e <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-bellmer/>.

Nascida na Bulgária²¹⁵ em 1921, de ascendência Espanhola-judaica e Italiana, foi estudante de filosofia na Sorbonne onde completou uma tese sobre Malebranche e Maine de Biran; entrou para o movimento surrealista em 1947, colaborou nas revistas do grupo *Néon*, *Médium*, *Le Surréalisme même*, e na *BIEF*, bem como para outras revistas de foro colectivo. Foi das primeiras proponentes de Fernando Pessoa no meio francês ao introduzi-lo como tendo o “orgulho de Hegel e dos filósofos da natureza” e ao associar os seus heterónimos a “uma libertação dos monstros que assombram [...] como Rimbaud ou Lautréamont” [...] e ao publicar alguns poemas seus na revista *Le Surréalisme même*, em 1957.

²⁴⁶ Consultar este, 56.

Conclusão

A realidade que Fernando Lemos constrói com este seu trabalho, começa com a desconstrução de uma fotografia mimética, naturalizada ao olhar contemporâneo, que ele perturba ao minar as suas convenções de perspectiva, de enquadramento, de luz, de sombras, de composição, criando imagens que ainda exigem de nós, passado mais de meio século, uma atenção prolongada, uma fruição, que nos surpreende. Equacionámos o seu processo com o conceito formalista de *ostranenie*, que, como vimos, tem como objectivo dar conta de uma renovação da percepção que a arte opera.

Lemos, através da sua rede social, teria acesso às ideias mais avançadas da época; o seu trabalho não era isolado, hermético. Pelo contrário, floresceu no seu meio social, criando um conjunto de imagens que constroem uma ideia de isolamento e daquilo que é hermético.

A fotografia de objectos surrealistas constitui mais uma via que Lemos explora neste processo iniciado de desconstrução, processo que é intensificado através da introdução de elementos e situações cuja leitura sai fora de uma iconografia convencional para entrar numa surreal. As fotografias de Lemos que registam obras que mudam, de manequins e bonecos, de cenas encontradas ao acaso, de encenações, de tramas e redes, marcam a sua chegada ao novo mundo dos significantes surreais, mundo que vai ajudar a construir.

Lemos vai ainda explorar mais uma via para desconstruir a representação, capacitado para tal pela percepção da natureza das possibilidades da fotografia como ruptura temporal. Com base nesta noção consegue equacionar um tipo de fotografia que o levará a criar e a percorrer uma nova experiência da representação com a qual vai continuar a perturbar e desestabilizar a própria representação. A fotografia como fragmento da realidade, do espaço e do tempo serve de ponto de partida para esta experiência. A uma imagem latente acrescenta outras, somando referências espaciais e temporais, acumulando-as na mesma superfície fotossensível. Abordámos o processo como uma cisão no tempo, uma cisão na representação, e explorámos esta ideia.

Para Lemos trata-se de pintar, um gesto quase primitivo, e o espectador é relembrado do original, do primitivo significado da palavra fotografia: pintar com a luz, registar a velocidade da luz, sobrepor vestígios e impressões de luz, para chegar à sua ideia acerca da natureza do processo fotográfico, o processo da fusão. Em termos conceptuais conseguimos clarificar a ideia da fusão, mas os significados, os sintomas, resultantes desta operação indiciam também a cisão que apontámos: temporal e representacional. E como resultado na imagem, para chegar a um significado, somos levados a olhar para cada figura, para cada ponto de sobreposição, para cada adição de luz; somos convidados a percorrer, a fruir a imagem, sem garantias de chegar, para já, a um significado estável.

Lemos afirma, como vimos, não ser fotógrafo, mas nos três anos de fotografia criou um seu próprio espaço, único na fotografia portuguesa. As suas imagens constroem uma teia de relações e ligações com diversas filiações na fotografia, começando com a ideia de janela sobre o mundo, o seu “zero” da fotografia, recapitula as suas origens ao reforçar a ordem perspectivista, implicando aqui a herança proveniente da Renascença e de Niepce. De seguida, problematiza esta representação recorrendo, a um procedimento que, em nossa opinião, surge alinhado com a *ostranenie* do Formalismo, contactando assim com a Nova Fotografia, em particular com o trabalho de Rodchenko a Moholy-Nagy, e mais contemporaneamente ao de Giacomelli, que como Lemos é polimórfico na sua abordagem ao meio. Mas também se estabelece como uma referência no retrato, nos termos de Smith, entre muitos. Apresenta algumas imagens com clara ligação ao movimento Dada, com as práticas de Man Ray e Max Ernst de a fotografia constituir uma obra de arte equivalente ou substituta daquela que documenta. A sua fotografia, no âmbito surrealista, há muito relacionada com a de Man Ray, estabelece também claras ligações com as obras de Hartfaux, Ubac, Umbo e Tabard²⁴⁷.

A obra fotográfica de Lemos é polivalente, não se fixa num determinado tipo, mas move-se sim através de vários, atravessando-os, no seguimento da sua procura. O que documenta na sua procura Lemos? Documenta o acaso, o automatismo psíquico, a sua interioridade, a acção colectiva de grupo, as coisas que o rodeiam, o seu mundo de relações. Neste mundo conseguimos compreender as suas preferências, o seu meio, qual as fotografias de maior descontração e as de maior tensão para o fotógrafo e para os fotografados, os retratados. Os nus, demonstram tensão. Os amigos, os grupos, muitas

²⁴⁷ Para visonar imagens que estabelecem a ligação visonar AAVV [2009a], e ainda Krauss e Livingston, [1985], 80-3.

vezes, descontracção, as amigas menos. Esta procura leva-o a construir, fotografia após fotografia, um mapa do seu mundo afectivo, intelectual, político e artístico.

Mapa de uma constelação intelectual fragmentada e isolada, mapa constituído por retratos encenados de pessoas, esporadicamente em grupo, cada um para seu lado. Mapa dos seus afectos, das pessoas que lhe são queridas. Olha-as, vê e fotografa-as, algumas mais do que outras, mas o resultado estabelece a sua ligação com essas pessoas. Compreende uma das transformações que a fotografia permite quando se compreende o funcionamento da “caixa preta”, de onde resulta uma construção. Com esta noção consegue colocar-se no lugar dos outros, partilhar o que sentem, cria imagens que revelam a relação que o liga a essas pessoas, a esses companheiros de vivências. E no percorrer destes pontos de referência que mapeou torna-se evidente o fio condutor da sua “poesia”. Poesia que de cómico nada tem, abanadora da própria vida “para surpreender em flagrante” e procuradora da “gota de água que recusa ao dilúvio”. Mas, como disse recentemente, neste processo compreendeu a impossibilidade desse seu grupo, dessa sua geração, conseguir avançar com aquilo que legitimamente aspiravam, intervir e participar activamente na sociedade em que viviam. A construção deste mapa pessoal tinha-o levado a perturbar um outro mapa, esse construído com base nas aparências do país, que tinha como suporte um modo muito particular de fotografia, onde, parafraseando Barthes, esta é transparente e traz sempre consigo o seu referente colado. Como imagem desse outro mapa propomos o seguinte excerto:

[...][S]ó existe o que se sabe que existe. Politicamente o que parece é [...]. A aparência vale a realidade, ou seja, a aparência é uma realidade política [...]. Por este motivo o cuidado de cercar os actos do Governo ou da Administração daquelas aparências que se ajustam aos interesses regulados ou defendidos, à honestidade das intenções, à justiça das causas, constitui o primeiro acto de defesa.

[A. Salazar, 1940]²⁴⁸

Neste discurso percebe-se claramente a ideia de uma aparência, de uma fachada construída, de uma ambição de construir e gerir a imagem de um país através de qualquer

²⁴⁸ António Oliveira Salazar, 1940, *Fins e necessidades da propaganda política*, discurso proferido perante a sessão da união nacional de Lisboa, em 26/02/1940, excerto, in Sérgio Tréfaut [coord.], 1993, *O mês da fotografia*, [Catálogo], Lisboa, 20.

coisa que não é explicitada, mas apenas implicada, neste discurso. E esta coisa “constitui o primeiro acto de defesa.”

Claro está, é a fotografia na sua particular vertente “mimética” de substituto do real. Nada mais, nada menos do que o “zero” de Lemos. Passados quase dez anos deste discurso, Lemos tira as suas primeiras fotografias e confirma esse “zero”, esse ponto de partida sobre o qual decidiu construir a sua realidade pessoal, o seu mapa. Mas este mapa, a sua construção, indiciava uma prática fotográfica que assumia a perturbação, a destabilização, do referente, da própria representação, para a construção de uma realidade pessoal, desligada do real.

Neste contexto não será difícil de ver um Lemos como sendo uma das causas de uma *inquietante estranheza* para o regime. O regime, que tinha construído toda uma imagem, toda uma propaganda [vejam-se as exposições internacionais da década de 1930 e a do Mundo Português em 1940], com base no modo real da fotografia, é publicamente lembrado da ficção da fotografia e, conseqüentemente, da ficção da imagem construída, a sua própria [terá sido este um dos motivos de escândalo na exposição da Casa Jalco?]. A oposição política que Lemos constrói tem nela uma vertente teatral, vertente ligada ao teatro de Brecht e a sua construção des-naturalizadora .

Lemos viria a largar a fotografia em 1952, passados três anos da sua primeira fotografia por considerar que tinha alcançado o seu objectivo de “conhecer” as “pessoas” e as “coisas” que o rodeavam. Este fim coincide com a sua ida para o Brasil, estabelecendo assim um corte físico com as pessoas e as coisas que tinha mapeado no seu mundo.

Mas a história da relação de Lemos com a fotografia vai ainda dar resultados novos, com base no seu actual projecto de reabilitar/recuperar provas rejeitadas ou esquecidas que os amigos lhe dão, ou que encontra. E com este projecto, o que Lemos está a conseguir realizar, na nossa opinião, obra-a-obra, intervenção a intervenção, é a desconstrução da *inquietante estranheza* e de *ostranenie* que a sua vivência da fotografia estabeleceu em relação ao seu país e amigos – de quem se separou – e as suas outras actividades artísticas – relativamente desconhecidas. A fotografia como gesto de libertação.

Bibliografia

A.S.O. [1992] “Pequeno Escândalo no Chiado: A Arte Não Resolve Problemas Mas Sugere Novos Problemas – Dizem Três Pintores Surrealista”, *Colóquio Artes*, 94.

AAVV [1952] *Primeiras Exposições Individuais: Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira*.

AAVV [1990] *Storia della letteratura russa*, vol. III/2, Einaudi, Torino.

AAVV [2001] *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, Museu do Chiado, Lisboa.

AAVV [2001b] *Mario Giacomelli*, Photology, Milano.

AAVV [2004] *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson.

AAVV [2005] *Fernando Lemos e o Surrealismo*, Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo

AAVV [2007] *Revista de História da Arte*, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

AAVV [2009a] *La subversion des images : Surréalisme, photographie, film*, Centre Georges Pompidou, Paris.

AAVV [2009b] *La subversion des images : Surréalisme, photographie, film*. Centre Georges Pompidou, Paris.

ACCIAIUOLI, Margarida, [1994] “À Luz da Sombra”, *Colóquio Artes*, 102.

ACCIAIUOLI, Margarida, [2005] *Fernando Lemos*, Ed. Caminho, Lisboa.

ARAGON, Louis, [1926] *Le Paysan de Paris*. Gallimard, Paris.

ARAGON, Louis, [1925] “Idées”, *La Révolution Surréaliste*, v. I, Abril 1925.

ARAGON, Louis, [1919] *Du Sujet*, apud Bernard Leuilliot [1998] ed., Paris, Stock.

ARNHEIM, Rudolph, [1974] *Art and Visual Perception A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press.

ÁVILA, Maria e Perfecto CUADRADO, [2001], *Surrealismo em Portugal, 1934-1952*, Museu do Chiado, Lisboa.

AZEVEDO, Fernando [1994] “Lemos 1952: Apresentação da Exposição”, *Colóquio Artes*, 102, 32.

AZEVEDO, Fernando, [1994] s/t, in “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

AZEVEDO, Fernando [1982], *Re-ver com Fernando Lemos*, apud “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

AZEVEDO, Fernando *pref.* [1973] *Fernando Lemos*, Lisboa, Galeria Dinastia, Lisboa.

BAJAC, Quentin, [2009] “Le réel, le fortuit, le merveilleux” in AAVV [2009a] *La Subversion des Images*.

BALTAZAR, Maria João [2010] *O Olhar Moderno: a Fotografia enquanto Objecto e Memória*, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos.

BANDEIRA, Manuel [1953] introdução catálogo da exposição de Fernando Lemos e Eduardo Anahory, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Novembro de 1953, apud *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

BAQUÉ, Dominique [1986] *Montages, Croisements et Métissages: La Photographie Impure*. Art Press.

BAQUÉ, Dominique [2004] *Photographie Plasticienne, L'extrême Contemporain*. Éditions du regard, Paris.

BARTHES, Roland [1961] “Le message photographique”, *Communications*,

BARTHES, Roland [1980] *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa.

BATAILLE, Georges [1929], “Chronique-Dictionnaire”, *Documents*, 7. Dez., p. 381-2.

BATAILLE, Georges [1933] “La notion de dépense”, *La Critique sociale* 7, Macula, Paris.

BATCHEN, Geoffrey [1997] *Burning with Desire-The Conception of Photography*. MIT Press, Cambridge MA.

BATE, David [2004] *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co, Londres.

BENJAMIN, Walter [1931] “Pequena História da Fotografia.”, trad. João Barrento, *A Modernidade*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006.

BENJAMIN, Walter [1937] “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” [3ª v.], trad. João Barrento, *A Modernidade*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2006.

BLYTHE Sarah & Edward POWERS, [2006], *Looking at Dada*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

BOIS, Yves-Alain, Rosalind KRAUSS [1997] *Formless: A User's Guide*, Zone Books, Nova Iorque.

BOIS, Yves-Alain, Rosalind KRAUSS [1996] A “User's Guide to Entropy”, *October*, 78, 38-88.

BOLTON, Richard [1989] [Ed.] *The Contest of meaning : critical histories of photography*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

BRETON, André [1924] Manifeste du Surréalisme.

BRETON, Andre [1924] Manifesto of Surrealism, in Manifestoes of Surrealism, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

BRETON, André [1932] *Les vases communicants*, Gallimard, Paris.

BURGIN, Victor [Ed.] [1982] *Thinking Photography*, Macmillan Press, Londres.

CELANT, Germano [2001] *Mario Giacomelli*, in AAVV[2001b].

COLEMAN, A.D. [1998] *Depth of Field: Essays on Photographs, Lens Culture, and Mass Media*. University of New Mexico Press,

DAMISCH, Hubert [1990] “Préface: A Partir de la photographie”, *Le Photographique*, [KRAUSS, R.] Editions Macula, Paris, pp. 5-11.

DIDI-HUBERMAN, Georges. [2000] *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula.

DIDI-HUBERMAN, Georges “‘Picture = Rupture’: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein”, *Papers of Surrealism*, 7, 2007.

DUBOIS, P. [1993] *L’Acte photographique et autres essais*. Nathan, Paris.

DURAND, Régis [1992] “Fernando Lemos ou a leveza do signo”, texto do catálogo da exposição de Fernando Lemos no Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, Novembro 1992, *apud* “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

ECO, Umberto [1962] *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

EINSTEIN, Carl [1929a] “Dictionnaire Critique: Rossignol,” *Documents 1*, n2, 117-18.

EINSTEIN, Carl [1929b] “Notes sur le cubisme”, *Documents 1*, n3, 146-55.

EINSTEIN, Carl [1930] “Juan Gris: texte inédit”, *Documents 2*, n5.

EINSTEIN, Carl [1934] *Georges Braque*, trans. E. Zipruth, Les Chroniques du Jour, Paris.

ELKINS, James [2006], *Photography Theory [The Art Seminar]*, Routledge.

FARINHA, Lucília [2001] “Entrevista com Fernando Lemos”, *Ersatz*, 7-8, Porto.

FERREIRA, Célia [2000] *Re-Fotos 1949-1952: História, Surrealismo e Montagem, Elementos de Análise da Obra Fotográfica de Fernando Lemos*. Tese Mestrado, Universidade Lusíada, Lisboa.

FLETCHER, Angus [1964] *Allegory*, Cornell University Press, Ithaca.

FLUSSER, Vilém, [1983] *Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica*, Relógio D’Água, Lisboa, 1998.

FOSTER, Hal, [1993] *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, MA.

FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH. [2004] *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson.

FOUCAULT, Michel [1969] *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.

FRADE, Pedro [1992] *Figuras de Espanto*, Asa, Lisboa.

FRANÇA, José-Augusto, [1953] Nota sobre a « fotografia subjectiva», in O Comércio do Porto, 10 de Março de 1953, apud Pomar, 2008.05.27

FRANÇA, José-Augusto [1973] “Vinte [e um] Anos Depois de Dez Dias de Janeiro de 1952” *Colóquio Artes*, nº 12.

FRANÇA, José-Augusto [1974] *A Arte em Portugal no Século XX – 1911-1961*, 2ª ed., Bertrand Editora, Lisboa, [1984].

FRANÇA, José-Augusto [1981] “Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal”, *Colóquio Artes*, 48.

FRANÇA, José-Augusto [1953] (*excertos*), apud “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

FRANÇA, José-Augusto [1982a], *Azevedo, Lemos e Vespeira, A Arte Portuguesa nos anos 40*, FCG, Lisboa 1982, apud “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

FRANÇA, José-Augusto [1982b] “Fotos e Re-fotos de 1940”, *Folhetim Artístico do Diário de Lisboa*, 25 de Março de 1982, apud *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

FRANÇA, José-Augusto [1991] *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX [1910-1990]*. Livros Horizonte, Lisboa.

FREUD, Sigmund, [1919] *The Uncanny*, Penguin, Londres.

FRIZOT, Michel, [1998] *A New History of Photography*, Könemann, Köln.

FURTADO, José Afonso, Ana BARATA [2006] *Mundos da Fotografia: Orientações para a Constituição de uma Biblioteca Básica*, CPF, Porto.

GONÇALVES, Rui Mário, [1980] *Pintura e escultura em Portugal 1940-1980*, Vol. 44, 3ª ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação[1991].

GALASSI, Peter, [1981] *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*.

GEORGE, Waldemar [1930] "Photographie vision du monde", *Arts et métiers graphiques*, nº 16.

GOMBRICH, Ernst [1960] *Art and Illusion*, Phaidon, Londres

GOMES, Sérgio B. [2009] "Eu sou a fotografia, entrevista a Fernando Lemos", *Ípsilon*, Jornal Público 4 Dez. 2009, 26-28.

GONÇALVES, Rui Mário [1999] *Fernando Lemos: Os Signos Orgânicos*, Lisboa, Câmara Municipal.

HANSEN-LOVE, Aage [1978] "Il formalismo russo", *apud* AAVV, *Storia della letteratura russa*, vol. III/2, Torino, Einaudi, 1990, 703-717, *apud* Signorini [2001], 103-7.

HENRIQUES, Luís [2003] *Exemplos de Montagem no Surrealismo Português*, Dissertação de Mestrado em História de Arte, orientada pela Prof.ª Margarida Acciaiuoli, Universidade Nova de Lisboa, 2003.

HERSHBERGER, Andrew [2006] "Krauss's Foucault and the Foundation of Postmodern History of Photography", *History of Photography*, Vol. 30.

HIGGINS, Hannah, [2009] *The Grid Book*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

JAMESON, Frederic,[2009] *Valences of the Dialectic*, Verso, Londres.

JAMESON, Fredric, [2000] *Brecht and Method*, Verso Books, Londres.

JAMESON, Frederic, [1972] *The Prison House of Language*, Princeton University Press, Princeton.

JEFFREY, Ian [1981] *Photography: A Concise History*, Thames and Hudson, Londres.

KEMP, Martin [1990], *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven.

KRAUSS, Rosalind [1981] "The Photographic Conditions of Surrealism", *October* 19.

KRAUSS, Rosalind [1982] “Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View”, *Art Journal*, 42, 311-319.

KRAUSS, Rosalind [1990] *Le Photographique-Pour une Théorie des Ecarts*, Editions Macula, Paris.

KRAUSS, Rosalind, Jane LIVINGSTON [1985] *L’Amour Fou: Photography & surrealism*, Abbeville.

LEAL, Joana Cunha [2006] “Entrevista com Hubert Damisch”, AAVV [2007] *Revista de História da Arte*, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 7-18.

LEMOS, Fernando [1992] “1952 – Depoimento – 1992”, *Colóquio Artes*, 94.

LEMOS, Fernando [2005] *Fernando Lemos e o Surrealismo*. 10

LEMOS, Fernando, Jorge COUTO [pref.], José-Augusto LEMOS [trad.], [2000], *Retratos de Quem? Portraits of Whom? Fotografia, Portugal, Anos 50: Photography, Portugal 50’s*, São Paulo, Instituto Camões.

LEMOS, Fernando, [1994] “Depoimento” [1 a 4], *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

LEUILLIOT, Bernard [1998] ed., Louis Aragon, *Du Sujet*, [1919], Stock, Paris.

LEVY, Julien [1936] “Man Ray”, *Surrealism*, The Black Sun Press, Nova Iorque.

MATOS, M. [2007] *O Poder do Gesto em Fernando Lemos*. in <http://www.triplov.com/surreal/lemos.html>

MEDEIROS, Margarida, org.,[2008] *Comunicação e Linguagem: Fotografia(s)*, Relógio D’Água, Lisboa, 35.

MEDEIROS, Margarida, [2008] *A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes* in, Margarida Medeiros, org.,[2008].

MOHOLY-NAGY, Lázlo [1943] “Surrealism and the Photographer”, *The Complete Photographer*, 9 n52, Nova Iorque.

MOHOLY-NAGY, Lázlo [1947] *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago.

MOLDER, Jorge 1994, s/t, in “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

NEWHALL, Beaumont [1937] *Photography 1839-1937*. MOMA, Nova Iorque.

NEWHALL, Beaumont [1997] *The History of Photography*. 5ed., MOMA, Nova Iorque.

NEWHALL, Beaumont & WELSCH, Patricia [Eds.], [1986] *The Challenge of Photography to This Art Historian University of New Mexico*, Albuquerque.

NICKEL, D.R. [2001] *History of Photography: The State of Research*. *Art Bulletin*, 83, 548-558.

OLIVEIRA, José [2009], *A Fotografia e o Fotográfico em Ernesto de Sousa*, Dissertação de Mestrado em História de Arte, orientada pela Prof.^a Margarida Acciaiuoli, U. Nova, Lisboa.

PARR, M., BADGER, Jerry. [2004] *The Photobook: A History*, Vol. 1. Phaidon, Londres.

PARR, Martin, Jerry BADGER [2006] *The Photobook: A History*, Vol. 2. Phaidon, Londres.

PEDRO, António [1951], texto de apresentação do catálogo da exposição de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira na Casa Jalco, Lisboa, Janeiro de 1952, *apud* “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

PFEIFFER, Wolfgang [1953] introdução catálogo da exposição de Eduardo Anahory e Fernando Lemos, *Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, Agosto de 1953, *apud* “Fernando Lemos: À Sombra da Luz”, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1994.

POMAR, Alexandre, 2008, *Palla & Lemos, 1953 (2) - O elo que faltava (II): Otto Steinert ou José-Augusto França e a "Fotografia Subjectiva"*, in http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/palla-lemos-1953-2.html#more, 2008.05.27.

PRAZ, Mario. [1964] “Sussidi Eruditi”, *Studies in Seventeenth-century imagery*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

PREZIOSI, Donald [1989] *Rethinking Art History: meditations on a coy science*, Yale University Press, Yale.

ROSEMONT, Penelope [1998] *Surrealist Women : An International Anthology* [The Surrealist Revolution Series]. University of Texas Press.

SALAZAR, António Oliveira [1940] *Fins e necessidades da propaganda política*, discurso proferido perante a sessão da união nacional de Lisboa, em 26/02/1940, excerto, *apud* Sérgio Tréfaut (coord.), 1993, *O mês da fotografia*, (Catálogo), Lisboa, 20.

SCHWARZ, Heinrich [1931] *David Octavius Hill Master of Photography*, Viking Press, Nova Iorque.

SENA, António [1998] *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*, Porto Editora, Porto.

SHER, Benjamin, [1990] “Translator’s Introduction”, in Viktor Shklovsky, [1929], *Theory of prose*, xvi.

SHKLOVSKY, Viktor [1929] *Theory of prose*, Dalkey Archive Press / University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.

SHKLOVSKY, Viktor [1917] “Art as Device”, in Shklovsky [1929] *Theory of prose*.

SIGNORINI, Roberto [2001] *Arte del Fotografico. I confini della fotografia e la riflessione, teorica degli ultimi vent’anni*. Editrice C.R.T, Pistoia.

SIGNORINI, Roberto [2001b] *La Luce dell’altro. Straniamento fotografia e riflessione sull’arte*, Circolo Filologico Milanese, Milano.

SOULAGES, François [1998] *Esthétique de la photographie*, Nathan, Paris.

STOEKL, Allan, [1985], *Georges Bataille, Visions of Excess*, University of Minnesota, Minneapolis.

TAVARES, Emília, [2009] “Batalha de Sombras”, *Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, - Museu do Chiado, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira / Museu do Neorrealismo.

TRÉFAUT, Sérgio (coord.), [1993] *O mês da fotografia*, (Catálogo), Lisboa.

TUPITSYN, Margarita [1996], *Soviet Photography*, Yale University Press, New Haven.

WATNEY, Simon, 1980, “Making Strange: The Shattered Mirror” in Burgin [1982] *Thinking Photography*, Macmillan Press LTD, Londres.

WOOD, Paul, Charles HARRISSON Eds., [2002], *Art in Theory 1900-2000* Blackwell, Oxford.

ZAKIA, Richard [1997] *Perception and Imaging*, 3ed, Focal Press, Oxford.

ZERNER, Henri [1982] “Editor’s Statement: The Crisis in the Discipline”, *Art Journal*, 42, 279.

Web-grafia [[http://www. ou www.](http://www.ouwww.)]

triplov.com/surreal/lemos.html [consulta 2010.03.15]

universalis.fr/encyclopedia/surrealisme-les-revues-surrealistes/ [Consulta 2010/02/20]

[http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/palla-\[-\]lemos-1953-2.html#more](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/palla-[-]lemos-1953-2.html#more), 2008.05.27. [consulta 2010.03.20]

Índice Onomástico

Abbott, Berenice	44	Bruns, Gerald	16
Acciaiuoli, Margarida	8,11,37,64,79,90	Burgin, Victor	28,44,92
Addes, Dawn	74	Cabrita Reis, Pedro	30
Aragon, Louis	41-44, 90	Calvet, Henrique	72
Araújo Roberto	78	Caravaggio	35
Arnheim, Rudolph	6,9	Casais Monteiro, Adolfo	30
Ávila, Maria	9,10	Ceia, Carlos	16
Azevedo, Fernando	5,10,20,53-4	Celant, Germano	92
Azevedo, Maria Emilia	54	Chirico, Giorgio de	20,46
Badger, Jerry	97	Christiansen, Broder	22
Bajac, Quentin	45,91	Coleman, A.D.	92
Baltazar, Maria João	91	Correia, Manoel	54
Bandeira, Manuel	5	Costa, António	14, 72
Baqué, Dominique	91	Costa Pinheiro, António	38, 60
Barata, Ana	94	Couto, Jorge	96
Barthes, Roland	2,6,7,14,24, 65,73,88,91	Cuadrado, Perfecto	9, 90
Bataille, Georges	4,45,47-52, 55, 58, 61-6, 75, 78,91	Dacosta, António	10
Batchen, Geoffrey	31,65,91	Daguerre	32
Bate, David	1,4,6,7,41,55,61,92	Damisch, Hubert	1, 92
Bellmer, Hans	5,58,85,100	Dante	46, 57,85
Benjamin Buchloh	24	De Tulio, Emílio	18
Benjamin, Walter	92	Deleuze, Gilles	23
Bergson, Henri	23	Didi-Huberman, Georges	50,69,70,71,92
Blossfeldt, Karl	76	Dostoyevsky,	20
Blythe Sarah	2, 92	Dubois, Phillipe	93
Bois, Yves-Alain	24-30, 49-52, 55, 62,65-6, 75-79, 82-3, 92	Duchamp, Marcel	35,78,84
Bolton, Richard	92	Durand, Régis	5,6,93
Brandt, Bill	64	Eco, Umberto	29
Braque, Georges	70, 93	Einstein, Carl	47-50, 68-71, 93
Brecht, Bertold	15,23-24,57,67,89,95	Ejchenbaum, Boris	26-7
Breton, André	3,20,41-8,64-8, 92	Elkins, James	6, 93
Brik, Ossip	26	Eluard, Paul	65
		Ernst, Max	2,12,87,95
		Escher, Maurits	76
		Farinha, Lucília	11,93
		Farinha, Lucília	82

Ferreira, Célia	8, 93	Janet, Pierre	41
Feuerbach, Ludwig	18-9	Jeffrey, Ian	37,95
Figueiredo, Augusto	40,55,65	Jentsch	46
Fletcher, Angus	48,93	Kafka	5,20,30
Flusser, Vilém	14,93	Kant	23
Foster, Hal	24,41,45-7, 56-8,65-6,93	Kemp, Martin	39,95
Foucault, Michel	12,25,93	Krauss, Rosalind	2-8, 12-3,24,42-5, 49-52,62,64-8,74-9,82-3, 87, 92-3, 95-6
Fox Talbot, William	12,31	Krull, Germaine	82
França, José-Augusto	4-11, 38, 94.	Lautréamont	19,2
França, Natacha	34	Leal, Joana Cunha	1,96
Freud, Sigmund	5, 19-21, 39-47, 56,58,63,68,94	Leuilliot, Bernard	90,96
Frizot, Michel	94	Levy, Julien	43,96
Furtado, José Afonso	94	Lissitzky, El	2
Galassi, Peter	94	Livingston, Jane	45,65,87,96
George, Waldemar	44,95	Lotar, Eli	62,82
Giacomelli, Mario	37,87,90,92	Malevich, Kazimir	13,26,28,34,36,55,81
Gombrich, Ernst	12,95	Mallarmé,	20
Gomes, Alice	36	Mantua, Maria Albertina	80
Gomes, Sérgio	1,95	Marquise Casati	82
Gonçalves, Rui Mário	4,94-5	Marx, Karl	18-9,22-3
Greenberg, Clement	69	Matos, Mauricio	96
Gris, Juan	53,69,93	Medeiros, Margarida	2,96
Hansen-Love, Aage	27-29	Mello Breyner, Sophia de	33
Harisson, Charles	99	Moholy-Nagy, Lázlo	3,37,42,43,87,96
Hartfaux	87	Molder, Jorge	5.11.96
Hegel, Georg	18,23,85	Mukarovski	29-30
Henriques, Luís	5,8,59,95	Musil	20
Hershberger, Andrew	12,95	Naville, Pierre	42
Higgins, Hannah	53,63,95	Newhall, Beaumont	12,96-7
Hill, David Octavius	12,98	Nickel, Douglass	97
Hofmannsthal	20	Niépcé, Joseph	31
Isidore Ducasse <i>ver</i> Lautréamont		O' Neill, Alexandre	54,81,85
Jakobson, Roman	13,26,28,29,30	Oliveira, José	9
Jameson, Frederic	22-4,29-30,67,95	Parr, Martin	97
		Pedro, António	5,9,10,11,30,32,97

Peirce, Charles	6	Sousa, Ernesto de	9,97
Péret, Benjamin	42	Stoekl, Allan	48,98
Pfeiffer, Wolfgang	5,97	Strand, Paul	32,37
Picasso, Pablo	20	Susan Sontag	12,98
Pilar, Luis	53,67	Tabard, Maurice	87
Pinharanda, João	5	Todorov, Tvetan	27,98
Pomar, Alexandre	38,94,97,99	Tomasevski, Boris	26
Powers, Edward	2,92	Torres, Manuela	35
Praz, Mario	43,97	Tréfaut, Sérgio	88,98
Preziosi, Donald	97	Tupitsyn, Margarita	28,98
Ray, Man	2,5,9,37,42-4, 60,64,74,82,87,96	Ubac, Raoul	87
Ribeiro, Carlos	54	Uccello, Paolo	46
Riegl, Alois	24-5	Valle, Sara	81
Rilke	20	Vasconcelos,	
Rimbaud	20,85	Mario Cesariny de	40
Rodchenko, Alexander	13,37,87	Vertov, Dziga	13
Roh, Franz	37	Vespeira, Marcelino	8,10,20,53-4, 59,62,79,85,90,94,97
Rosemont, Penelope	5,85,97	Vieira da Silva, Maria Helena	5,77-8
Rudolph, Paul	15	Wallenstein, Carlos	80
Salazar, António Oliveira	9,88,98	Warburg, Aby	8
Saussure, Ferdinand	6,23-4,30	Watney, Simon	28,44,99
Schelling, Friedrich	46	Welsch, Patricia	97
Schwarz, Heinrich	12,98	Wittgenstein	23
Sena, António	9,31,98	Wolfflin, Heinrich	24-5
Sena, Mécia	34	Wood, Paul	99
Shakespeare, William	46	Zakia, Richard	6,99
Sheeler, Charles	37		
Sher, Benjamin	13,16		
Shklovsky, Viktor	13,16-8,22-3,26,98		
Signorini, Roberto	13,18-20,25-7, 29-30,95,98		
Šklovskij <i>ver</i> Shklovsky			
Smith, Eugene	32-3,87		
Soulages, François	98		
Soupault, Phillipe	41		

